عالم المعرفة

65

مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية

تأليف

عبد العزيز عبد الجليل

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

65

مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية

تأليف

عبد العزيز عبد الجليل



مايو 1983

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

تمهيد

إن محاولة التحدث عن تاريخ أي فن من الفنون المغربية ليست في الواقع إلا ملامسة هامشية لجانب من جوانب التاريخ المغربي، وتزداد هذه الملامسة اتصالا بالتاريخ وتعمقا في ثناياه كلما أوغل الدارس لتلك الفنون في الكشف عن أصولها ومواطن نشأتها وازدهارها، ودواعي هذا الازدهار ومراحله ووجوه تفاعلها مع غيرها من الفنون تأثرا وتأثيرا. وهكذا فإن التحدث عن هذه الموضوعات لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتم في معزل عن مواكبة الأحداث التاريخية التي عرفتها البلاد، بل كثيرا ما أثرت الأحداث وتقلبات الظروف في واقع الفنون وغيرت من مجراها ومن طبيعتها.

والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى، فلقد استقبل المغرب في العهد الموحدي فلول عرب بني هلال الوافدين من تونس، فكان لهذا الحادث تأثير بارز على الموسيقى المغربية، إذ بقدومهم ظهر إلى الوجود نوع من أبرز صنوف الطرب المغربي، إلا وهو طرب الحوز الذي يمتاز عن غيره من أصناف الموسيقى المغربية بخصائص ذاتية نستطيع التعرف عليها من خلال النماذج والقوالب الغنائية في ألحانها وإيقاعاتها، وكذا من خلال أساليب الأداء الصوتي وأنواع الآلات المرافقة له.

وهناك أمثلة أخرى اشدها بيانا واقع الموسيقى الأندلسية في مغرب اليوم، فإن النظر في نمطيها الشائعين ببلادنا-واعني بهما ما يصطلح على

تسميته بـ«الغرناطي»[*] بالنسبة للموسيقى الأندلسية الشائعة في كل من وجدة والعدوتين، و «الآلة»[*ا] المنتشرة في سائر مدن المغرب-ليحمل الدارس الباحث على تقصي الأحداث التي عاشتها الأندلس منذ العهد الأموي بها، واستعراض دواعي النزوح بدءا من واقعة الربض على عهد الحكم وحتى قرار الطرد الجماعي لمسلمي الأندلس في مستهل القرن السابع عشر للميلاد، وما أسفرت عنه هذه الأحداث من إرهاصات وتغييرات في السياسة المغربية التي ما فتئت تتأرجح بين اتساع مناطق النفوذ تارة وتقلصها تارة أخرى، وكذا في البنيات الاجتماعية التي عرفت في ظل هذه الظروف اختلاطا وانصهارا أثر بلا ريب على أنماط التعبير الموسيقي لحنا وإيقاعا وأداء، واسهم بدور فعال في ظهور أصناف من الآلات بسائر أنواعها النقرية والهوائية والوترية.

ولا مراء في أن اتساع رقعة الإمبراطورية المغربية التي بلغت جبال البرانس شمال إسبانيا وحدود برقة شرقا في العهد الموحدي والتي امتدت في عهد السعديين جنوبا حتى نهر السنغال كان من شأنه أن يزيد في غنى الفنون الموسيقية وتشعبها.

على أن ارتباط تطور الفنون المغربية بتطور الأحداث والوقائع التاريخية-كما ألمحنا إليه من قبل-ليس يعني أن تناول موضوع تاريخ الموسيقى المغربية هو من اليسر والسهولة بحيث يتأتى الخوض فيه مثلما يتأتى استعراض الوقائع التاريخية وتحليلها واستخلاص نتائجها، فإن سبل الكشف عن واقع الموسيقى في مختلف فترات التاريخ المغربي-انطلاقا من العصر البربري ومرورا بفترات الجوار القرطاجي والاحتلال الروماني والبيزنطي، والفتح الإسلامي وحتى عهد الحماية الفرنسية في مطلع القرن العشرين-ما تزال متشعبة وغير معبدة.. كما أن الدراسات المعاصرة التي أنجزت في هذا الموضوع ما تزال نزرة قليلة، وهي بعد ذلك تكاد تكون كلها وقفا على باحثين أجانب.

ويمكن حمر هذه الدراسات في أربعة أصناف:

(*) الغرناطي: مصطلح يطلق على الموسيقى الأندلسية في الجزائر (المحرر)

(*ا) الآلة: مصطلح يطلق على الموسيقى الأندلسية في المغرب

المألوف: كما يطلق مصطلح المألوف على الموسيقى الأندلسية في تونس (المحرر)

أ- الكتب التي ألفها أسبانيون أو فرنسيون على عهد الاحتلالين الإسباني والفرنسي بالمغرب، وقد خصوها بموسيقى الشمال الأفريقي فجمعوا الطبوع(*2) والأنغام الأندلسية، ودونوا بعض الصنائع(*3) بالنوطة(*4) الموسيقية، وصنفوا الموسيقى المغربية في جداول لا تخلوا من قيمة فنية، وأبرز هؤلاء الأجانب الفرنسيان: البارون رودولف ديرلانجه وألكسيس شوتان، والأسبان: بوستيلو، وضون خوليان ريبيرا، وباتروسيليو كارسيا، وأركاديودي لاريا بالاثين.

وتمتاز دراسات شوتان بأنها كانت أكثر شمولية لأنها تناولت سائر أصناف الموسيقى المغربية بما فيها الموسيقى الأمازيغية وأغاني الحوز والطرب الأندلسي، في حين اختص الآخرون بدراسة الموسيقى الأندلسية، وربطها بالموسيقى الأسبانية الفلامنكية ذات الملامح العربية.

ب- ويلي هؤلاء المستشرقون الذين تناولوا بالدراسة تاريخ الموسيقى العربية ككل. وأبرزهم جول روانيت في دائرة معارفه الموسيقية وفارمر في تاريخه. على أن نصيب الموسيقى المغربية من أبحاثهما كان محدودا جدا إن لم أقل منعدما، ولعل مرد ذلك إلى أنهما لم يتطرقا بكيفية مباشرة إلى الموسيقى المغربية، وإنما جاءت الإشارة إليها عرضا من خلال الحديث عما أسموه العرب في أسبانيا.

جـ- وتأتي بعد هؤلاء جماعة أخرى اهتمت بالنظر في الموسيقى العربية الأندلسية، وهم باحثون مشارقة أذكر منهم الدكتور عبد الرحمن علي الحجي، والدكتور محمود الحنفي، والأستاذ سليم الحلو. وقد تناول هؤلاء بالبحث رجالات الموسيقى العربية الذين برزوا في أرض الأندلس كزرياب وأبنائه وتلامذته، ولكنهم لم يعرجوا على ذكر المغرب إلا حينما يقتضي الأمر تحديد فترة نشاط بعض هؤلاء من المتأخرين خاصة، فيؤرخون لهم بذكر أسماء الملوك المرابطين أو الموحدين، وكأنما لم يكن لارتباط الأندلس

(*2) الطبوع: المفرد (طبع) يطلق هذا المصطلح على المقامات الموسيقية في المغرب العربي. فيقد طبع الراست وطبع الحجاز، بمعنى مقام الراست ومقام الحجاز..

(*3) الصنائع: مفردها (صنعة) وهو مصطلح يطلق على لحن يتكون من جملتين موسيقيتين ومن مجموع الصنائع يتكون الميزان (القالب الموسيقي) ومن مجموع الميازين (الموازين) تتكون النوبة

(*4) النوطة الموسيقية: التدوين الموسيقي (النوته) (المحرر)

بالمغرب أي أثر إلا من الوجهة السياسية والعسكرية، وكأنما لم يكن هناك أيضا أي تفاعل بين موسيقى المغرب والأندلس في ظل الحكم الموحدي، ومن ثم فإن مثل هذه الأبحاث ستبقى في اعتقادنا ناقصة قاصرة عن الإلمام بتاريخ الموسيقى الأندلسية طالما أنها تقيم بين البرين فاصلا مصطنعا ولا تقبل بمبدأ التعامل والتفاعل بين العدوتين.

د-وإلى جانب هذه الأبحاث العاصرة تأتي المقالات والأبحاث التي تنشر على أعمدة الجرائد والمجلات هنا وهناك بأقلام مختلفة المشارب متفاوتة من حيث الاهتمام والثقافة الفنية. وفي مقدمة كتاب هذه المقالات الدكتور فارمر الذي عود قراء مجلة «المستمع العربي» الصادرة عن هيئة الإذاعة البريطانية في الخمسينات والستينات نشر أبحاث عن الموسيقى العربية في أسبانيا ورجالاتها وظروف نشأتها. وقد ظهرت على صفحات نفس المجلة مقالات للدكتور عبد الرحمن علي الحجي كانت فيما بعد نواة لكتابه عن تاريخ الموسيقى الأندلسية الذي نشر في مصر سنة 1969.

ولا بد هنا من الإشارة إلى إسهامات الكتاب المغاربة في هذا المضمار، وهي إسهامات بدأت في الظهور بعد انعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة لسنة 1932، والذي شارك فيه المغرب بوفد ضم الباحث الدارس كالسيد شوتان الآنف الذكر باعتباره مسؤولا آنذاك عن قطاع التعليم الفني بالمغرب، وضم العازفين والمنشدين المهرة الذين كان من بينهم الفقيه المطيري والمعلم مبيركو ومحمد بن غبريط والمرحوم عمر الجعيدي، ويبدو أن مشاركة المغرب في مؤتمر القاهرة حركت اهتمام المشرفين آنذاك على القطاع الموسيقي بالمغرب، فكانت الدعوة إلى مؤتمر الموسيقى بفاس سنة 1930 الذي ضم إلى جانب أقطاب «الآلة الأندلسية» المغربية أجواقا من تونس والجزائر، ومنذ ذلك الحين نشطت حركة الكتابة والبحث تأريخا وتحليلا ونقدا وتوجيها.

وقد كان اهتمام هؤلاء الكتاب نابعا من عوامل عدة، تحدوها النزعة الوطنية التي انطلقت من إسارها مع مطلع العقد الثالث من هذا القرن، ويأتي في مقدمتها الرغبة في التعريف بالماضي المجيد لثقافة المغرب، وتصحيح بعض المفاهيم التي روجها المستعمرون عن الفلكلور المغربي الذي طالما سعوا إلى تحريفه واستغلاله في أغراض المجون وتهجين الأخلاق،

حتى أصبح تعاطي الموسيقى مما تعافه الأذواق ويستهجنه المحافظون من الناس، كما كان اهتمام المغاربة بالموسيقى تعبيرا غير مباشر عن الحنين الذي يربط المغاربة بالفردوس المفقود.

هذه هي أهم الدراسات المعاصرة التي أنجزت في موضوع التأريخ للموسيقى المغربية. على أننا إذا ما رجعنا إلى الوراء في محاولة للكشف عن مصادر قديمة لتاريخ الموسيقى المغربية له لم نعدم الوقوف على أسماء بعض الكتب التي تحمل عناوينها ما ينم عن اهتمام بالموسيقى والتي يصل بعضها إلى مستوى التخصص، غير أن أغلب هذه الكتب ما يزال مخطوطات قابعة في الخزانات الخاصة والعامة يشق في كثير من الحالات الاطلاع عليها.

ولقد وجدتني أكثر من مرة أسائل نفسي عن جدوى الاستمرار في بحث تعوزني فيه المصادر، فينتابني التردد والقلق، لولا أن أخذ بيدي أساتذة وإخوان أجلاء أخص منهم بالشكر السيد محمد المنوني والدكتور عباس الجراري والسيد محمد العرائشي الذين أمدوني بمراجع لا غنى عنها، أو أسعفوني بعبارات التشجيع والحث على المثابرة.

وبعد، فإنه لا يسعني إلا أن أعترف من الآن أن دراستي لتاريخ الموسيقى المغربية، سوف لن تستطيع أن تبلغ المدى المرجو لها، ولا أن تكون في مستوى الطموح الذي حدا بي إلى إنجازها. وعذري في هذا اعتقادي أن العمل الذي أقدمت عليه ما يزال في أولى مراحله، وأعني بها مرحلة إلقاء الأضواء على أصناف التراث الموسيقي بالمغرب في محاولة للتعريف بها تقريرا وتحليلا يعتمدان المنهج الوصفي والأسلوب التسجيلي.

وإلى كل الذين ساعدوني أزجي خالص آيات الشكر والثناء، وإلى القراء أقدم هذه الدراسة المتواضعة آملا أن أكون بفضلها قد أسهمت في إنارة مسلك من مسالك التاريخ المغربي.

والله الموفق إلى ما فيه الخير

مكناس/عبد العزيز بن عبد الجليل

1 الأصول الأولى

يبدو أنه كان لتوافد المهاجرين من البلاد العربية في العصور القديمة على بلاد المغرب أثره الواضح في زرع البذور الأولى للحركة الموسيقية البربرية. فلقد حمل المهاجرون فيما حملوا الموسيقى اليمنية وموسيقى الخليج العربي، وما طبعهما من مؤثرات فارسية شقت طريقها إلى هاتين المنطقتين في رفقة القوافل التجارية والحملات العسكرية.

وقد نبه الرحالة الألماني هانز هولفريتز في كتابه «اليمن من الباب الخلفي» إلى وجود تشابه كبير بين الموسيقى البربرية وبين ألحان اليمن في الجنوب الغربي من شبه الجزيرة العربية، مستندا في تدعيم رأيه إلى تسجيلات موسيقية في هذا الموضوع[1]. وحينما ندرك أنه كان للعرب القحطانيين من أهل اليمن خلال العصور الموغلة في القدم دولة ترتبط بعلاقات سياسية وتجارية مع بلاد الهند وشواطئ أفريقيا الشمالية، وأن السفن اليمنية كانت تحمل إلى شواطئ أفريقيا الشمالية بضائع الهند[2]. حينا ندرك هذه الحقائق

---

(1) تعريب خيري حماد-ص 134-135

(2) قبائل المغرب، عبد الوهاب بن منصور سنة 1388- 1968، المطبعة الملكية ص 253

التاريخية فسندرك معها كيف وصلت إلى المغرب تقاليد موسيقى اليمن، وكيف كانت هذه البلاد عينها حلقة الوصل بين المغرب وبين الشرق الأقصى. وما تزال بعض الملامح الفنية التي تمت بصلات وثيقة إلى موسيقى الشرق الأقصى كالهند والصين ماثلة في البنية المقامية لموسيقى سوس بالمغرب، وموسيقى جزيرتي قرقنة وجربة بتونس وأقصد بذلك المقام الخماسي المعروف باسم السلم البانتاتوني Pantatonique كما لا يزال كنبري سوس يقوم شاهدا على التأثير الصيني في موسيقى بلادنا.



كمبري

ولعل مما يؤكد وجود تأثير مبكر لموسيقى الشرق الأقصى في موسيقى المنطقة الجنوبية من بلاد المغرب-وأعني بها منطقة سوس-تواجد عناصر فارسية بها، كانت قد التجأت إليها بعد إخلائها للمستعمرات التي كانت لها على ساحل طرابلس. ويظهر بعض ذلك التأثير-بصرف النظر عن المعالم المجوسية والأسماء الجغرافية والمفردات اللغوية المشتركة-«فيما يستعملون في موسيقى سوس من أدوات وفي طريقة عزفهم للصنج تجعل الملاحظ في تساؤل مطرد[3]. ص

وقد سجل أكثر من باحث مختص تواجد المقام الخماسي الذي أشرت إليه آنفا في كل من بلاد اليمن والحبشة والسودان. وأن أحدث ما ظهر في

(3) محمد بن تأوي، مجلة المناهل ع 5. س 13963 , 1976 ص 180

هذا المجال بحث ميداني أنجزه الدكتور مصطفى محمود عن واحة (دامس) الواقعة في قلب صحراء ليبيا قرب الحدود التونسية الجزائرية على خط عرض 30 شمالا. ومما يقول الباحث «للطوارق الطوارق ويعني بهم سكان الواحة أشعار وأغان ومنشورات باللغة التارجية... وهم يغنون أشعارهم على الميزاد (الربابة) والطبول. والسلم الموسيقي خماسي مثل الموسيقى السودانية»[4]. ولقد سقت هذا لأضع بين يدي القارئ احتمالا ثانيا، وهو أن تكون المؤثرات الموسيقية الشرقية الأولى قد شقت طريقها إلى المغرب عبر العمق الصحراوي، فضلا عن السواحل الممتدة عبر البحر الأبيض المتوسط.

وقد كان لموجات الهجرة التي توالت على المغرب منذ أن استقر به الكيان البربري آثار بينة على الموسيقى القائمة آنذاك زادت في إثرائها وإمدادها بإمكانيات تعبيرية جديدة، كما كان لهذه الموجات تأثير متفاوت تختلف حدته حسب مناطق النفوذ والاستقرار للمجموعات المهاجرة والأجناس الغازية. وقد كان الفينيقيون والرومان أكثر هؤلاء القادمين تأثيرا في البلاد، وذلك لطبيعة العلاقة التي قامت بينهم وبين المواطنين ولامتداد الفترة الزمانية التي عايشوهم فيها، فقد قامت بين المغاربة وبين الفينيقيين منذ مطلع القرن الثاني عشر قبل الميلاد صلات تجارية أساسها تبادل المحاصيل والمصنوعات والمعارف ولعل من بين هذه المعارف الموسيقى الشرقية المتأثرة بموسيقى الآشوريين وموسيقى قدماء المصريين، بينما كان لاستقرار الروم الإيطاليين (146 ق م-435 ب م) ثم البيزنطيين من بعدهم (543-698م) وللمدارس الموسيقية التي أسسوها في كل من شرشال بالجزائر وجامعة قرطاجة بتونس بالإضافة إلى المسارح ومراكز السماع. Odeon التي شيدوها بالمدن نتائج إيجابية لعلها أن تكون قد ساهمت في تطوير التراث الموسيقي البربري وطعمته بعناصر ومقومات فنية جديدة. وينبغي أن نلاحظ هنا أن السلم الموسيقي السباعي وهو السلم الطبيعي المكتمل Diatonique قد شكل أبرز عنصر موسيقي أخذه البربر عن الرومان الذين استمدوا بدورهم لبناته البنيوية من السلالم الإغريقية (Modes) كالسلم الأيوني والدورياني والفيريجي والميكسوليدي، ثم بعد ذلك من السلم السباعي الذي نسب المؤرخون اليونانيون المتأخرون استكماله إلى فيثاغورس وشاع بفضله

(4) مغامرات في الصحراء. دار العودة بيروت

استخدامه في الموسيقى الأوربية، غير أن استعماله ظل مقصورا على المناطق الشمالية للمغرب، ولم يقو على مواجهة المقام الخماسي الذي عرفه الجنوب المغربي والذي بقي وحده وبخاصة في منطقة سوس سيد الموقف دون منازع، وحتى عصرنا الحاضر[5] على أن سعة استعمال السلم السباعي بالمغرب وانتشاره في مناطق لم يدركها الزحف الروماني يحملنا اليوم على فرض احتمالات أخرى عن مصادر هذا السلم وظروف تسربه إلى الموسيقى المغربية القديمة. ولعل أبرز هذه الاحتمالات وأقواها أن يكون السلم السباعي قد شق طريقه إلى المغرب مباشرة من الشرق العربي وبالذات من شمال العراق حيث سكن الحوريون الذين كانوا يعتبرون الموسيقى جزءا هاما من حضارتهم التي شيدوها منذ 1500 سنة قبل الميلاد، وأن يكون الفينيقيون جيران الحوريين هم أنفسهم الذين نقلوا إلى المغرب المقام السباعي فيما نقلوه من تراث شرقي. ومما يعزز هذا الاحتمال ويقويه الاكتشاف العظيم الذي تم على يد مجموعة من علماء الآثار الفرنسيين في هذا المنطقة في مطلع الخمسينات من هذا القرن، فقد عثر على ألواح سميكة من الطين غرب سوريا، وحسب العلماء أول الأمر أن ما عليها من رموز يشكل نماذج من الحروف المسمارية، ولكنهم أدركوا بعد البحث والمقارنة أنها لم تكن في الواقع سوى مجموعة رموز موسيقية تنسج الخيوط اللحنية لأقدم أغنية مدونة في العالم يرجع تاريخها إلى عام 1400 ق. م ويقول ريتشارد كروكر أستاذ تاريخ الموسيقى في جامعة بيركلي بكاليفورنيا: «لقد كنا نعلم دائما أنه كانت هناك موسيقى في أول عهد الحضارة الآشورية البابلية، ولكن حتى ظهور الاكتشافات الأخيرة لم نكن نعرف أنه كان لها السلم الدياتوني نفسه، السباعي اللحن، الذي هو من مميزات الموسيقى الغربية المعاصرة والموسيقى اليونانية في الألف الأول قبل الميلاد»[6].

وهكذا يقوى احتمال أن يكون البربر أنفسهم قد حملوا إلى المغرب السلم السباعي مثلما حملوا السلم الخماسي أو أن يكون الفينيقيون قد نقلوه لدى هجراتهم البحرية المعروفة.

---

(5) (تصحيح) يقول كوتبي في «عصور المغرب الغامضة» ص 289 أن الإمبراطورية الرومانية لم تستطع قط المساس بهذه الكتلة البربرية الضخمة في المغرب الجنوبي.

(6) مجلة المجال الأمريكية العدد 61 ص-66-67 السنة1975

ويبدو أن بعض الآلات الموسيقية قد تواجدت في المغرب على عهد الفينيقيين والرومان كآلة التانبانون أو ما يشبه البندير المستعمل في أحواش، وكالناي المزدوج.



بندير

وعلى كل حال، فقد تأثر بعض البرابرة مما لا شك فيه بالفنون الموسيقية التي حملها الغزاة والمهاجرون إلى المغرب، مثلما كان الشأن بالنسبة لأحد الأمراء البرابرة الموالين لروما وهو«يوبا الثاني» المتوفى سنة 22 م» والذي نسب إليه كتاب في التمثيل والموسيقى[7]

...... غير أن هذا التأثير ما كان أبدا ليستطيع أن يتغلغل في أعماق التقاليد الموسيقية البربرية وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالتأثير الروماني والبيزنطي. ففيما كانت الكنيسة في القرون المسيحية الأولى تحظر الموسيقى الدنيوية حظرا تاما، وفيما كان رئيسها القديس جيروم (حوالي 342-425 م) يقرر أن «الفتاة المسيحية يجب ألا تعرف ما هو اللير أو الناي»[8]، كانت سهول المغرب وجباله تردد أصداء الناي ولا ترى خطرا في الأنغام الشجية المنطلقة من أفواه النافخين فيه. وفيما كانت الكاتدرائية هي وحدها أهم معامل إنتاج الموسيقى في أوربا، وفيما كان رؤساء الجوقات الغنائية المجددون يكافحون هناك ضد الروح الدينية الشديدة المحافظة[9]، كانت الموسيقى

(7) الأغاني التونسية. الصادق الرزقي ص 36 الدار التونسية للنشر 1967

(8) معالم تاريخ الإنسانية. هـ ج ولز. تعريب عبد العزيز جاويد القاهرة المجلد الثالث ص 585 الطبعة الأولى 1950

(9) نفس المرجع ص 737

المغربية بحق موسيقى الشعب بكامل فئاته، تنطلق من البيت ومن الخيمة وتنطلق من العامل في حقله، والصانع في منسجه، والراعي في مرعاه. ووقف الرومان المتشددون في مسيحيتهم أمام هذه الظاهرة الشعبية مشدوهين، الأمر الذي يحدونا إلى القول بأن المغرب حقق كيانا موسيقيا منذ العهد البربري، وهو كيان تنبني أسسه على أصالة في الفن وعبقرية في الإبداع.

2 الآثار الأولى للفتح الإسلامي: (٦٢ـ ١٧٢ هـ).

ثم جاء الإسلام فاتحا وهاديا إلى الحق والمساواة ينشر الإيمان في ربوع المغرب الواسع الأرجاء، ويطارد الوثنية الجهلاء، ويبث تعاليم الديانة السمحاء التي تدعو إلى نبذ الإشراك بالله وتضع القرآن الكريم بين الناس حكما عدلا وقانونا فاصلا.

وقد حملت القبائل العربية الفاتحة فيما حملت معارفها الموسيقية من ألحان وإيقاعات وآلات، وطرق للغناء والعزف فكان ذلك بحق فتحا حضاريا يسير في ركاب الفتح الإسلامي.

ونقف قليلا في محاولة استعراض لوجوه الثقافة الموسيقية التي أخذها البربر عن العرب في العهود الأولى لعملية الفتح الإسلامي، فنجد على رأسها هذه الأصناف:

١- **ترتيل القرآن الكريم**: وإذا ما علمنا أن المغاربة سباقون منذ كانوا إلى استظهار القرآن فلا داعي إلى أن يأخذنا العجب إذا قررنا هنا أنهم لجأوا إلى ترتيله منذ السنوات الأولى للفتح الإسلامي وحتى قبل أن يتم تعريب البلاد بكيفية

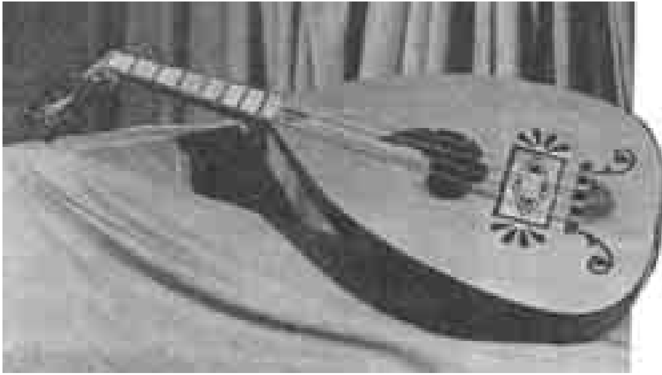
شاملة، وأن يكن ذلك الترتيل في أبسط صوره وأقرب إلى الإلقاء منه إلى التغني والتجويد. وما يزال المغاربة حتى يومنا هذا مولعين بترتيل كلام الله تعالى. ولهم في ذلك أساليب ومذاهب تختلف حسب الأقاليم وأصناف الموسيقى السائدة فيها، مما سنعود إلى تفصيله بحول الله عند الحديث عن موسيقى المراسم الدينية.

2- الآذان: وكان الآذان بدوره من بين أولى النماذج الغنائية التي تلقاها البربر عن الفاتحين، وقد اقتضت ظروف الفتح الإسلامي وكذا مراسيم العبادة انتشار الأذان في المناطق المفتوحة، فحيثما كانت تقام الصلاة كان للآذان صوت مسموع. ولا أخال الآذان في أول الفتح الإسلامي إلا مزيجا من الأنغام البربرية والعربية، ولا أخاله أيضا إلا أقرب إلى الإلقاء منه إلى الآذان الملحن.

3- الحداء: أخذ البربر عن الفاتحين الحداء بطريقة تكاد تكون عفوية وتلقائية، فقد كانوا مثلهم رعاة يسيمون الماشية في المراعي ويركبون الجمال في أسفارهم وتنقلاتهم، فجاء الحداء ليلبي حاجاتهم إلى استشعار الراحة والأنس في السفر وليحث مطاياهم على مضاعفة سيرها. وما تزال بعض القبائل وبخاصة في الصحراء المغربية تستخدم الحداء حتى يومنا هذا.

وبالإضافة إلى الترتيل والحداء والآذان والتي شكلت التراث الفني البسيط، أخذ البربر عن العرب بعض الآلات الموسيقية ذات الأصل الفارسي كالعود المعروف باسم البربط، والذي لا يستبعد أن يكون قد حمله إلى المغرب بعض موالي الفرس المنخرطين في سلك الجنود الفاتحين. ويجدر أن نستعرض الآلات التي توافرت آنذاك في المغرب والأندلس فنجد أنها بلغت من العدد ما يدهش الباحثين، فمن الآلات الوترية عرف العود بأوتاره الأربعة، والكنبري والقانون والرباب، ومن آلات النفخ استخدم المزمار والناي والشبابة واليراع والزمارة والقصبة، والبوق والنفير النحاسيان. ومن آلات النقر عرف الدف والبندير والصنوج والقضيب والطبل وغير ذلك كثير.

ولما كانت وجهات الفتوحات الأولى تستهدف الجزء الشمالي من المغرب، طالما أنه كان يشكل المعقل الحصين لمعتنقي المسيحية وحلفاء الرومان، ثم تمهيدا لفتح الأندلس عن طريق البوغاز وركوبا للمسالك المنبسطة الممتدة



عود أربعة أوتار

بين القيروان وسبتة والتي تتمثل في النجود الشرقية المنخفضة وفي ممر تازة الطبيعي وما يعقب هذا المجاز من سهول[1] فقد استقرت على طول هذا الخط قبائل عربية واستقرت معها معارفها العلمية والمهنية والفنية ومن ثم فغير بعيد أن تكون الموسيقى الشرقية قد شاعت بين سكان المناطق الشمالية للمغرب ببعض ظواهرها اللحنية والإيقاعية والآلية، وظل الجنوب



نفير

(1) يقول كوتبي في عصور المغرب الغامضة (ص 257): «إن العربي الفاتح عبر مساحات الغرب الشاسعة ناهجا المسلك الطبيعي بين الهضاب وممر تازة». ويقول هانري تيراس في تاريخ المغرب (ج 1 ص 6) «إن كل من قدم من الشرق من فتوحات وهجرات وبضائع وحضارات ورجال وأفكار كان يسلك هذا الممر نفسه».

المغربي-وبخاصة سهول سوس القابعة وراء سلسلة الأطلس الصغير-في منأى عن أن تؤثر فيه تلك الظواهر وإن أدركت الجيوش العربية هذه المناطق وهي تبسط سلطانها على المرتفعات وصحراء الجنوب. وشيئا فشيئا بدأت الموسيقى العربية الشرقية فيما يبدو تفرض نفسها في المغرب، وتبث أنماطها ومقاماتها وإيقاعاتها الغنية مما زاد في إغناء التراث الموسيقي بالمغرب، وأقام إلى جانب الموسيقى البربرية الأصيلة أصنافا موسيقية مستحدثة استطاعت فيما بعد أن تجمع إلى طابعها العربي خصائص مستمدة من التراث القديم، وهي ما تزال حتى يومنا هذا تقيم الدليل تلو الدليل على وحدة الأصل الشرقي بما تتيحه من إمكانيات التعامل والتكامل دونما مسخ أو تشويه لهذا الفن أو لذاك.

وقد استمرت عملية نقل التراث الموسيقي الشرقي إلى المغرب بعد أن استتب للعرب الحكم في الأندلس، غير أنها في هذه المرحلة اكتست طابعا خاصا، إذ لم يكن المغرب في أحيان كثيرة أكثر من مجاز يعبره الموسيقيون العرب، وهم في طريقهم من الشرق العربي إلى الحواضر الأندلسية مثلما فعل زرياب تلميذ إسحاق الموصلي على عهد الخليفة العباسي الرشيد.

وكانت القيروان في تونس وبعدها سبتة بالمغرب محط رحال بعض هؤلاء الفنانين المهاجرين بفنهم، تطول إقامتهم فيهما أحيانا وتقصر أخرى حسب ظروفهم المادية وتبعا للأحداث السياسية بالبلاد، ولتأكيد هذا الاستنتاج أسوق فيما يلي قول البحاثة المغربي المعاصر الأستاذ عبد الله كنون في كتابه «النبوغ المغربي» إذ يقول: (ثمة عامل آخر إلى جانب انعدام الاستقرار واضطراب الأمن، كان له أسوأ الأثر في عدم استفادة المغاربة مبكرا من علوم العرب وآدابها وبطء نهضتهم وظهور المثقفين فيهم، ذلك هو أن المغرب لبعده عن مواطن العرب الأصلية أو التي توطنوها بعد الفتح الإسلامي، لم يتخذه العرب مقرا لهم ومسكنا، وإنما كانوا يحلون في أفريقيا وعاصمتها القيروان، التي كانوا هم المنشئين لها والممصرين، أو يجتازونه إلى الأندلس حيث يجدون أنفسهم في بلاد شبه مستقلة عن قاعدة الخلافة طائلة السلطان، ولذلك ما لبث الجناحان المغربيان الشرقي والغربي، أن نهضا وحلقا، فتكونت في أفريقية الأغلبية وفي الأندلس الأموية حركات فكرية وأوساط علمية وأدبية راقية، بخلاف المغرب الذي لم يكن يستقر

فيه إلا أفراد قلائل من الولاة العرب، أو بعض الجنود من جفاة الأعراب الذين ليسوا في قبيل ولا دبير من شؤون الفكر وحياة العلم والأدب...[2].
وربما أوحى هذا بما يفهم أن موسيقى المغرب لم يتح لها خلال فترات الفتح الإسلامي الطويلة وما أعقبها من قيام حكم الولاة بالأندلس وتنازع سياسي ومذهبي بالمغرب كان الخوارج زناده أن تحتك بموسيقى الشرق العربي احتكاكا مباشرا من شأنه أن يهيئ لها أسباب التعامل والتبادل، وأنها لم تستفد إلا بقدر محدود وضئيل من خبرات الموسيقيين العرب القادمين. وذلك لعاملين أثنين: أولهما انعدام الوحدة السياسية بالبلاد وبالتالي تفاقم الاضطراب نتيجة توقف الحملات الأموية المنظمة، وثانيهما مكوث أغلب أولئك الموسيقيين بالقيروان عاصمة الأغالبة أو لجوئهم إلى ركوب البحر قصد العبور إلى الأندلس وبخاصة أثر قيام الحكم الأموي فيها (139 هـ) وما أشاعه هذا الحكم حوله من مظاهر الحفاوة بالعرب الوافدين من الشرق وفي مقدمتهم العلماء والشعراء والمغنون.

ومع ذلك، فليس من المستبعد أن يكون هؤلاء الموسيقيون-بالرغم من طبيعة إقامتهم الموقوتة بالمغرب-قد خلفوا آثارا تتجلى في الألحان الشرقية التي ساد استخدامها آنذاك وإن كانت تعوزنا النصوص المدونة لتأكيد هذه الحقيقة التاريخية.

---

(2) النبوغ المغربي جـ 1، ص 36 الطبعة 2

3 الموسيقى على عهد الأدارسة وحتى قيام دولة المرابطين ١٧٢ـ ٤٦٢هـ

استقرت أحوال المغرب السياسية، وتوحدت كلمة الأمة تحت لواء الدولة الإدريسية (172-305 هـ) وقد ساعد على هذا الاستقرار بناء مدينة فاس التي أصبحت عاصمة للمغرب كما أصبحت تنافس مدينة سبتة التي كانت-بالرغم من دورها في نشر العلوم-كثيرا ما تغري الوافدين عليها بالتحول نحو الأندلس.

وقد أصبحت فاس وخاصة بعد بناء مسجد القرويين سنة 245 هـ محط رحال العلماء والأدباء، ومركزا مرموقا من مراكز الثقافة في العالم الإسلامي، بفضل مسجدها العظيم الذي سرعان ما تحول إلى جامعة تشيع فنون المعرفة، ويلتقي في رحابها عباقرة المفكرين وأعلام رجال الدين والأدب القادمين من الأندلس والقيروان، فكان ذلك مبدأ الارتكاز للحياة الفكرية والفنية في البلاد، ومما زاد في حظوة فاس الفنية أن تتوطن بها إلى جانب العناصر الوافدة من القيروان بعض الأسر

القرطبية التي هاجرت إليها من الأندلس نتيجة حركة الريفيين الذين ثاروا في ربض قرطبة، فقد كان لهؤلاء جميعا بلا ريب أثر مبكر في توجيه الحركة الفكرية والفنية بحاضرة المغرب الأولى، ساهم في خلق تراث موسيقي تطبعه السمات الشرقية والأندلسية في صورها الأولى منذ العقد الثاني من القرن الثالث للهجرة.

ولعل من السابق لأوانه أن ندعي نشوء موسيقى البلاطات في هذه الحقبة المبكرة من تاريخ الاستقرار السياسي والاجتماعي بالمغرب، خاصة ونحن نعلم أن الدولة الإدريسية دأبت على نشر أولوية السلام والاطمئنان وترتيب الأئمة والفقهاء لتعليم المغاربة مبادئ الدين الحنيف، الأمر الذي أهاب بالمغاربة أن يقبلوا على الدرس وشد الرحال إلى الديار الشرقية، فنبغ فيهم أعلام في الفقه والحديث وبرعوا في الفتيا والقضاء كان من أوائلهم دراس بن إسماعيل وأبو جيدة اليزنسي وأبو عمران الفاسي.

ولا يفوتني أن أسجل إنه قبل أن تلفظ الدولة الإدريسية أنفاسها الأخيرة بالمغرب لينتقل الحكم إلى المغراويين وبني يفرن، كانت تونس-وبخاصة عاصمتها القيروان-قد عرفت نشاطا فنيا ملحوظا فأمها المغنون والموسيقيون من كل حدب وصوب، وضمت بلاطات الملوك الأغالبة (184-296 هـ/900-909 م) حاشية من الجواري المغنيات ومن الموسيقيين الملحنين.

وهذا سبق فني بلا شك ساعد على تحقيقه ما عرفته القيروان آنذاك من استقرار نسبي في الحكم طالما شجع رواد فن الموسيقى على أمها وارتياد قصورها وملاهيها، كسلاف جارية زيادة الله آخر ملوك الأغالبة.

وقد كان طبيعيا أن تؤتي هذه الحركة أكلها بعد انقراض دولة الأغالبة، وعلى الرغم من القلاقل التي اجتاحت العاصمة التونسية، فما أن استتب الحكم لدولة صنهاجة (361-555 هـ/972- 1160 م) حتى لمعت في الأفق أسماء بارزة (مثل أبي إسحاق إبراهيم بن القاسم الكاتب القيرواني الرقيق المتوفى سنة 418 هـ الذي ألف كتابا في الأغاني نحا فيه نحوا بديعا لم يسبق إليه»[1].

والمعز بن باديس الذي كان من أعلم الناس بالنغم والتوقيعات، وحاجبه

(1) الأغاني التونسية ص 40

عبد الوهاب بن حسين بن جعفر الذي كان واحد عصره في الغناء الرائق[2] «وكان أعلم الناس بضرب العود واختلاف طرائقه وصنعة اللحون، كثيرا ما يقول المعاني اللطيفة في الأبيات الحسنة، ويصوغ عليها الألحان المطربة البديعة المعجبة اختراعا منه وحذقا»[3]

وما زالت تونس تستقبل موسيقى الشرق على يد الفنانين الوافدين من بغداد حتى «جاء أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي الداني المتوفى سنة 529هـ، فلحن الأغاني الأفريقية وألف كتابا في التلحين»[4] وبذلك وضع اللبنات الأولى لصرح الموسيقى التونسية الذي تتعانق فيه المدرسة المشرقية بالمدرسة الأندلسية.

ونعود إلى المغرب لنجد أنه لما قامت دولة مغراوة وبني يفرن-وهي أول دولة بربرية صرفة-تعطلت أو كادت تتعطل حركة استعراب البربر، وعاد الصراع هذه المرة ليحتدم بين شقي المغرب، الأندلس حيث الدولة الأموية وتونس حيث الدولة الفاطمية، وعاش المغرب فترة غير قصيرة من الزمن يتأرجح بينهما وهو يحاول إثبات ذاته وفرض كيانه. وهكذا حالت الظروف السياسية دون أن تستقيم أسباب النهضة الفكرية وبالأحرى الفنية في بلد تتنازعه الأطماع وتتوزعه الأهواء.

على أن هذا ليس يعني أن الأصوات كفت عن الإنشاد في سائر ربوع المغرب الفسيحة وجباله الشاهقة وصحرائه المترامية الأطراف، ولكن الذي نود إثباته هو أن حركة التبادل الفني بين الموسيقى العربية وبين أصناف الموسيقى البربرية لم تتهيأ لها بعد الظروف المناسبة لتخلق فنا موسيقيا مغربيا يجمع إلى الأصالة الطرافة، ويحمل من الخصائص الفنية ما يعكس بجلاء العناصر المتسكنة بالبلاد وانسجام معطياتها ومقوماتها الفنية.

ولعل أولى ثمرات ذلك التمازج وهذا الانسجام ما سنلحظه في المستقبل من انفتاح آفاق التعامل بين الموسيقى العربية وموسيقى جبالة في أقصى شمال المغرب، وهي المنطقة الغربية من سلسلة جبال الريف البربرية، هذا التعامل الذي سيظل مواكبا للأحداث التاريخية الكبرى التي تعاقبت على

---

(2) نفس المرجع ص 41

(3)نفح الطيب للمقري ج ص 180 طبعة مصر 1949

(4) الأغاني التونسية ص 42

المغرب، وسيتجلى في قابلية موسيقى هذا الإقليم للتعامل والتمازج مع ضروب الموسيقى العربية الواردة عليها كالموسيقى الأندلسية المنحدرة في أعقاب الزحف المسيحي الأسباني، فلقد أدى التمازج الحاصل بينهما إلى استحداث صور وقوالب موسيقية مبتكرة قوامها الإيقاعي بربري النزعة وخيطها اللحني أندلسي السمة وبنيتها اللغوية عربية عامية.

وفعلا، فقد كان لاستيلاء عبد الرحمن الناصر الأموي على بعض ثغور الساحل الشمالي للمغرب أثر قوي في خلق أسباب التفاعل بين العدوتين منذ العهد الإدريسي. فقد أدى ذلك إلى تنشيط حركة

الهجرة، وأصبحت مدن سبتة وطنجة ومليلة منذ العقد الرابع من القرن الثاني تستقبل جموعا غفيرة من أبناء الأندلس الذين استوطنوها وأصبحوا يشكلون فيها جاليات مهمة كان لها-بلا ريب-دور كبير في زرع البذور الأولى للتبادل الثقافي والفني، وأن تكن كفة الأخذ والاقتباس يومئذ أرجح من كفة التأثير والعطاء.

وحينما نستفسر التاريخ عن الأسباب الأولى لإعداد هذا الجو من التعامل في معقل من معاقل البربرية وفي حقبة كان المغرب خلالها يتخبط في تيارات الصراع السياسي والاضطراب الاجتماعي نجد أن الفضل يرجع لاستعراب قبائل هذه المنطقة حتى تنوسيت البربرية حين آوى إليها الأدارسة أثر خروجهم من فاس وأسسوا بها دولتهم الثانية (305-375 هـ)، كما يرجع الفضل لوقوع هذه المنطقة بين مدن سبتة وطنجة وأصيلا والبصرة، وكلها كانت مراكز أدبية نشيطة مما يقوي بواعث هذا الاستعراب»[5].

(5) عبد الله كنون، النبوغ المغربي ج I ص 53 الطبعة 2

4 الموسيقى المغربية على عهد المرابطين والموحدين ـ ٤٦٢ـ ٥٤١ ـ ٦١٣:

إن اتساع الرقعة الجغرافية التي كان يسودها النفوذ المرابطي ليغرينا باعتبار الأندلس العربية جزءا من المملكة المغربية منذ أن قضي يوسف بن تاشفين على ملوك الطوائف وضم الأندلس إلى المغرب. وتحت هذا المفهوم الجديد للمغرب الكبير تتغير نظرتنا إلى العلوم والفنون ويتخذ بحثنا هذا مسارا جديدا. فقد أصبح علماء الأندلس وأدباؤها يمارسون عملهم في ظل دولتي المرابطين والموحدين. ومن ثم لم ير الدكتور رينو أي حرج في أن يقول: «أن للمغرب الحق في أن يتبنى ابن باجة وابن طفيل وابن رشد»[1] كما لم يجد من قبله مالك بن المرحل أي حرج في الإعلان عن وحدة العدوتين عندما قال عن الأندلس وهو يخاطب أهل المغرب:

ما هي إلا قطعة من أرضكم

وأهلها منكم وأنتم منهم.

وما أحسبني أبتكر جديدا أن أنا أعطيت لمغرب المرابطين والموحدين هذا المفهوم الواسع، فإن مؤرخي

الأندلس تعودوا انطلاقا من المراكشي في معجبه أن يربطوا أحداث الأندلس بالمغرب، لا يشك في هذا أحد ولا يجادل، غير أن الحركة الفنية أو بعبارة أدق الحركة الموسيقية بالأندلس قلما لقيت من الباحثين من يربطها بحركة هذا الفن في المغرب، وكأنما هناك حائل يحول دون تلاقي الفنون وتعاملها، على حين تتلاقى المباحث الفقهية والعلمية وعلى حين تتجاوب-إلى حد- المذاهب الأدبية.

وقد ظل النظر إلى التراث الموسيقي بالأندلس نظرة مستقلة عن التراث المغربي أمرا قائما ومستمرا، وسيطر على الدراسات والأبحاث التي أنجزها-على قلتها-المهتمون بتاريخ الموسيقى العربية. وإنها لنظرة خاطئة بلا ريب، طالما أنها تقيم حاجزا مصطنعا للفصل بين أصناف موسيقية كان أحرى بعد زوال الحواجز الجغرافية والسياسية والاقتصادية أن تصنف كلها ضمن الموسيقى المغربية. وعندما ترد الأمور إلى نصابها ويعطي لقيصر ما هو لقيصر فسوف لا نجد حرجا في اعتبار الموسيقى الأندلسية بعد الوحدة السياسية ضربا من التراث الموسيقي المغربي، وليس فحسب تراثا فنيا ورثه المغرب من بلد تقوض سلطانه وانهدت أركانه، ويومئذ نستطيع القول بأن الموسيقى المغربية بهذا المفهوم الواسع بلغت من التقدم مبلغا عظيما، وإن المغرب الكبير قد أنجب في عصر المرابطين والموحدين موسيقيين أفذاذا طارت شهرتهم في الآفاق، ناهيك من أنهم تلاميذ مدرسة زرياب، ورواد فن التوشيح المبتكر أمثال الأعمى التطيلي، ويحيى بن بقي، وأبي بكر الأبيض، والفيلسوف الأديب والموسيقار المبدع أبي بكر بن باجة المعروف بابن الصائغ. ولعل من المفيد أن نستوقف القارئ لحظة عند شخصية ابن باجة الأندلسي فلقد تضافرت شهادات المعاصرين والتابعين لتجعل منه شخصية فذة وعبقرية موسيقية متفتحة. ولد بسرقسطة أواخر القرن الخامس للهجرة ونشأ فيها يعب من مناهل المعرفة. ولما اشتهر أمره بها أصبح منقطعا إلى أميرها المرابطي أبي بكر إبراهيم بن تافلويت، فكان شاعره ووزيره ثم رحل إلى عدوة المغرب عبر بلنسية وإشبيلية وغرناطة واستقر بفاس حتى أدركته الوفاة في العقد الثالث من القرن السادس للهجرة[2].

وقد ألف ابن باجة أكثر من عشرين كتابا تناول فيها مختلف معارف

عصره من طب وفلسفة وعلوم طبيعية ورياضية، ضاع أكثرها وما يزال بعضها قابعا في خزانات أوربا.

وكان إلى جانب اهتمامه بالعلوم وانشغاله بمهام الإدارة التي اضطلع بها خلال إقامته بمدن الأندلس والمغرب يقوم بتعليم الموسيقى وتلقين الغناء، حتى نعته المؤرخون بأنه «صاحب التلاحين المعروفة» [3] لتداول استعمالها، وإنه «كان متقنا لصناعة الموسيقى جيد اللعب بالعود»[4]، وإنه «أقام سوق الموسيقى»[5] وإنه «فيلسوف المغرب وإمامها في الألحان»[6].

وكان بعد ذلك كله خبيرا بالموسيقى النظرية له فيها رسالة تعتبر مفقودة، ولكنها عند أهل الغرب توازي من حيث قيمتها وأهميتها الرسالة التي ألفها الفارابي في الشرق[7] وله ضمن مؤلفاته الفلسفية فصول عقدها حول السماع وحول الألحان. كما كان صاحب مدرسة خرجت موسيقيين لامعين أمثال أبي الحسن علي بن الحمارة الغرناطي الذي «برع في علم الألحان»[8] وشكلت مذهبا فنيا متميزا نستطيع التعرف على بعض خصائصه من خلال ما ذكره أحمد التيفاشي (580-651 هـ) في كتابه «متعة الأسماع في علم السماع» حيث قال:... اعتكف مدة سنين مع جوار محسنات، فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المشرق واقترح طريقة لا توجد إلا بالأندلس مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها»[9].

وتدل الأخبار القليلة المتبقية عن ابن باجة على طول باعه في مجال الموسيقى. وفيما يلي نموذجان اثنان من هذه الأخبار أسوقهما للتدليل على كفاءته في مضماري الممارسة والتنظير.

أول الخبرين إنه كان يلقن قينة الأمير إبراهيم بن تافلويت موشحته التي مطلعها:

جـــرر الـــذيـــل إيمـــاجـــر

وصـــل الـــشـــكـــر مـــنـــك بـــالـــشـــكـــر

فلما طرق سمع الأمير قول الشاعر:

عـــقـــد الـــلـــه رايـــة الـــنـــصـــر

لأمـــيـــر الـــعـــلا أبـــي بـــكـــر

طرب وصاح: واطرباه، ثم أجاز الشاعر والملحن.

وثاني الخبرين نادرة تحكي عنه في صدد اهتمامه بالفلك والهيئة: فقد

توقع أن يحدث كسوف القمر، وأراد أن يضبط ذلك بصناعة التعديل فعمد إلى نظم بيتين من الشعر يذكر فيهما مصابه في عزيز عليه، فلحنهما، ومكث يترقب لحظة الكسوف، حف إذا أوشكت أخذ يتغنى بالبيتين مخاطبا القمر في عتاب إنكاري.

شقيقك غيب في لحده
وتشرق يا بدر من بعده!
فهلا كسفت فكان الكسوف
حدادا لبست على فقده!

فكسف القمر في الحال وعدت عامة الناس ذلك من خوارق ابن باجة[10].

ولعل في هذه القصة-إن صحت-ما يدل على عظيم ولعه بالموسيقى حتى نزعت نفسه إلى المزج بينها وبين البحث العلمي الجاد، مما يبرر انتقاد بعض معاصريه له ووصمه بما يمس من سمعته العلمية في علم الألحان[11].

لقد كان أبو بكر بن باجة بحق أول من أدخل التلاحين الأندلسية إلى المغرب، وقد مكنه طول استقراره به من نشرها وتعليمها في ظل تشجيع الدولة الحكمة ورؤسائها الذين لم يستنكفوا قط من أن يجمع ابن باجة بين الوزارة وبين ممارسة الموسيقى.

ولم يكن لينقص من اهتمام الأمراء المرابطين بالفن الموسيقي ما عرف به هؤلاء من سلوك مناهج الجد وركوب سبل التوقر. فإذا قيل إن ابن أرقم الوزير مدح الأمير المرابطي عبد الله بن مزدلي بقوله:

إذا الملوك نيام في مضاجعهم
مستحسنون بهاء الحلي والحلل
إذا صرير المداري هزهم طرب
ألهاك عنه صرير البيض والأسل
كم ضم ذا العيد من لاه به غزل
وأنت تنشد أهل اللهو والغزل
في الخيل والخافقات لي شغل
ليس الصبابة والصهباء من شغلي

إذا قيل ذلك فالجواب أن الشاعر لم ينف حب ممدوحه للإنشاد، ولكنه

وصفه بالنفور من التطريب الذي يقعد بالهم ويميت النفوس، فهو في حالة تأهب لمحاربة الروم (الأسبان) والموقف ادعى لموسيقى تحرك تلك الهمم الخائرة وتحيي تلك النفوس الميتة، فليس أنسب لهذا الموقف من نشيد حماسي، وإذن فالشاعر يتمثل الأمير وكأنه يلقي على أهل اللهو والغزل نشيده الموقع مرددا:

في الخيل والخافقات البيض لي شغل

ليس الصبابة والصهباء من شغلي

ونستطيع أن نستخلص من حادثة تكسير طلبة المهدي بن تومرت لآلات الطرب المعروضة في متاجر فاس أن الآلات الموسيقية كانت أواخر العهد المرابطي موفورة حتى أصبح لها مكان من بين مبيعات التجار لا تعدم زبناء لها.

فإذا علمنا بعد هذا أن الأمير علي بن يوسف أمر بعزل عبد الحق بن معيشة الغرناطي قاضي فاس، لأنه لم يدن طلبة المهدي على ما أحدثوه من فوضى عندما اشتكى إليه التجار المغترمون تأكد لدينا أن أمراء المرابطين لم يكونوا يرون في المتاجرة بآلات الموسيقى ما يمس بالأخلاق العامة.

ومما لا ريب فيه أن أمراء الدولة المرابطية المقيمين بالأندلس خاصة تأثروا بالبيئة الأندلسية، فسلكوا-إلى حد ما-مسلك أمراء الطوائف الذين لم يمض على رحيلهم عن الديار الأندلسية غير زمن قصير، وهكذا أصبحت قصورهم تستقبل إلى جانب الفقهاء الأدباء والشعراء، الأمر الذي حمل بعض المؤرخين على القول بأنهم أصبحوا ورثة ملوك الطوائف، وإنهم زهدوا فيما أبدعه الفكر الأندلسي في مجال العلوم الدينية، بينما كانوا أكثر إعجابا بمظاهر الثقافة الأندلسية الأخرى»(12).

وإلى جانب أعلام العصر المرابطي-ممن ذكرت آنفا-فلقد لمع في سماء الدولة الموحدية أعلام آخرون، وعاش هؤلاء وأولئك في كنف الدولتين العظيمتين وفي حمى من أعداء الإسلام الذين كانوا يتربصون شرا بالأندلس. وفي ظل هذا الكنف الأمين تفتقت عبقريتهم عن أنماط شعرية مبتكرة جاءت بوحي من الحاسة الفنية لتخدم الموسيقى والغناء وأعني بها الموشحات والأزجال.

ولم يكد الملك يستقر في أيدي الموحدين حتى ولي عبد المؤمن وجهه

شطر الشمال الأفريقي، وكانت دولة الصنهاجيين المعروفين ببني حماد تسيطر على القسم الشرقي بما فيه من ولايات جزائرية وتونسية، ولكن الضعف سرعان ما دب في عضد الدولة، وتألبت عليها أسباب الخور، فتطاول عليها عرب بني هلال الذين أقامهم الفاطميون شوكة في حلق بني حماد، وعاثت جيوش النورمان فسادا في البلاد، وقد توجه عبد المؤمن نحو الشرق وكانت له معارك حاسمة مع الإفرنج عاد بعدها منتصرا ليعلن عن نشوء وحدة المغرب العربي التي تمتد من ليبيا شرقا حتى حدود قشتالة غربا.

كان طبيعيا أن تؤتى هذه الوحدة ثمارها، لا في الحقل العسكري والسياسي فحسب-حيث أصبحت كلمة المغرب العربي موحدة، وباتت قوته قادرة على مواجهة أطماع النورمانيين في صقلية واتحاد الممالك النصرانية في الأندلس-بل وحتى في الميادين العلمية والفنية والعمرانية. ويهمنا هنا أن نضع أيدينا على ما جد من جديد في دنيا الموسيقى.

يرى الأستاذ عثمان الكعاك، وهو من ألمع مؤرخي تونس في العصر الحاضر أن الشمال الأفريقي على عهد الموحدين كان تحت تأثير ثلاث حوادث فنية أساسية غيرت وجه الفن الموسيقي وبخاصة في تونس.

أولى هذه الحوادث أن تكاثر البربر في تونس جعل الطغيان للموسيقى البربرية، وثانيها انتشار غناء عرب بني هلال، وهو غناء يقوم على الألحان البدوية الموزونة التي منها الملزومة والقسيم والمسدس والعرف، مصحوبة بالشبابة والرباب والدف. وثالثة هذه الحوادث الموشحات والأزجال الأندلسية ألف حملها إلى تونس أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأشبيلي(13).

إن هذه الأحداث الفنية لتدل دلالة قاطعة على مدى ما وصلت إليه الموسيقى المغربية على عهد الموحدين من تقدم وما اكتسبته من مرونة جعلتها-على حد تعبير الأستاذ الكعاك-تطغى في أفريقية وتنافس الأنماط الموسيقية المتداولة منذ عهد الأغالبة. وما من شك في أن آثار هذه السيطرة الفنية ستبقى قائمة بتونس تواكب الأحداث وتغالب الزمن حتى تدرك عصرنا الحاضر، فما نعجب اليوم إذ نرى إقبال إخواننا هنالك على الإنتاج الموسيقي المغربي إلا حين يخامرنا العجب حينما نصغي في شوق ونشوة إلى المطربات والمطربين التونسيين.

ولم يكن حظ المغرب من موسيقى الهلاليين بأقل من حظ تونس، فإنها، وإن تكن قد فقدت مصطلحاتها على أرض المغرب لتلاشيها وذوبانها في المصطلحات الأندلسية وغيرها، قد احتكت بالموسيقى البربرية عموما وبموسيقى منطقتي الغرب والحوز خصوصا، حيث أسكنهم يعقوب المنصور الموحدي بعد أن نقلهم من صحراء تونس. وهكذا أسهم الهلاليون في عملية تعريب هاتين المنطقتين وما اتصل بهما من مواطن البربر، كما ساهموا في إغناء التراث الموسيقي المغربي بما جلبوه من مقامات لحنية وموازين وآلات وترية ونقرية وهوائية. وأحسب أننا نلتقي هنا مع الملاحظة التي سجلها البحاثة محمد المنوني إذ قال «وكان هناك نوع آخر من الطرب عرفه المغرب في العهد الموحدي-فيما يظهر-وهو غناء العرب الداخلين للمغرب حينئذ بأشعارهم وملاحمهم»[14].

وسيبقى باب البحث مفتوحا لإظهار ما قد يكون للهلاليين من أثر في موسيقى الحوز بما فيها العيطة(*) والعروبي وكذا في أسلوب الغناء نظما وأداء.

ونعود مرة أخرى إلى فن التوشيح فنجد أنه لقي على يد الموحدين تشجيعا يثير الإعجاب حقا حينما تحفظ الأدباء إزاء هذا الفن الجديد، حتى لنوشك أن نزعم أن الموشح ما كان له أن ينهض لو لم تحتضنه قصور الخلفاء ومجالس الأمراء بالمغرب والأندلس على السواء. فقد كان الوزير أبو بكر بن زهر منقطعا إلى يعقوب المنصور مثلما كان ابن باجة من قبل منقطعا إلى إبراهيم بن تافلويت المرابطي، وشاعت في أوساط الناس موشحات القاضي أبي حفص بن عمر بفضل ألحانها، ودخل سلا أبو الحسين علي بن الحمارة الغرناطي تلميذ ابن بافي في القريض والموسيقى، فنزل بمنزل القاضي أبي العباس بن القاسم بن عشرة ومدحه وغناه[15]. بل إن أحد أمراء هذه الدولة المتأخرين-وهو أبو الحسن علي بن عمر بن عبد المؤمن-يصبح «من أهل الأدب والطرب» ويظهر ولعا كبيرا بالموسيقى فيفتح لروادها بيته كما جاء في رسالة السرخسي[16]. على أن استحداث فن التوشيح رافقه ابتكار فن آخر هو الزجل المغربي أو غناء «لكريحة» كما

(*) العيطة: من ألوان الغناء الشعبي المغربي المحرر

اصطلحوا على تسميته في ذلك العهد. ونسجل هنا أن هذا الفن لم يكن يختلف عن الموشح في البداية إلا من حيث عدم التزام ناظميه بقواعد الأعراب، وإن يكن المتأخرون قد نوعوه وأثروه ليصلوا به إلى ما نصطلح على تسميته بطرب الملحون[*1].

وقد لقي هذا الفن بدوره من طرف ملوك وأمراء الدولة الحاكمة بالمغرب والأندلس آنذاك تشجيعا كبيرا، حتى ليوشك بعض المؤرخين لنشأته أن يقول بأنه نشأ في ديوان عبد المؤمن الموحدي، وإنه كان لهذا الخليفة-بعد ابن قزمان-يد طولى في ابتكار أصوله وترفيل أوزانه.

ففي هذا العصر ظهرت بالمغرب مقطعات وأزجال أبي الحسن الششتري الأندلسي فاستحسنها المغاربة خاصة، وراح بعض شعراء الزجل المغاربة ينسجون على منوالها. وكمثال على هذا التقليد ما صنعه أحد المغاربة في عهد متأخر وهو محمد الشرقي المتوفى سنة 1010 هـ بقصيدة زجلية يقول في مطلعها:

أنا مالي فياش آش عليا مني

نقنط من رزقي لاش والخالق يرزقني

وإنه لمن جميل الأحداث الفنية أن تستعيد هذه القصيدة جدتها على يد الجوق الأندلسي لمدينة الرباط، الذي لم يطمس طابعها كقصيدة زجلية بما أضفاه عليها من أداء يعكس طبيعة الملحون المغربي.

وهكذا انفرد المغرب الكبير من بين الأقطار العربية الأخرى باستحداث فنين جديدين هما الزجل والتوشيح، «وذاع الفنان في الوطن العربي كله، بل أن أثرهما تجاوز الوطن العربي إلى الآداب الأوربية في القرون الوسطى فكان لهما فضل-يعترف به اليوم-على تلك الآداب»[17].

ويبدو أن ابتكار فن الزجل إنما جاء ليعكس رغبة رواده الأوائل في الغناء، مما حمل بعض الباحثين على اعتقاد أن ابن قزمان أحدث الزجل بدافع «فطري للغناء والطرب على الطريقة الشعبية»[18] ومن ثم أصبح هذا الفن بحق مطية الباحث الراغب في دراسة الجوانب الغنائية والموسيقية من تراث الشعب العربي، منذ أن ابتكره بالأندلس ابن قزمان في مطلع

(*1) الملحون: من ألوان الغناء الشعبي. المحرر

القرن السادس، حتى لكان الزجل وضع للغناء والتطريب أو حتى لكان حاجات الموسيقى اقتضت أن تخترع الزجل، كما اقتضت اختراع الموشح قبل ذلك العهد بقليل.

ويبدو أن عصر الموحدين كان عصر إبداع وابتكار. فبالإضافة إلى فني التوشيح والزجل، استحدث بالمغرب فن جديد هو التغني بالمولودية حسب التعبير المصطلح عليه في عصرنا الحاضر، وهو إنشاد بعض فصول السيرة النبوية التي تتعلق خاصة بظروف ولادة النبي (ص). ويرجع أصل ذلك إلى ما رواه الأستاذ عبد الله كنون في كتاب النبوغ المغربي إذ يقول، «استحدثت أسرة العزفيين التي كان رجالها من أعلام سبتة ورؤسائها عادة الاحتفال بالمولد النبوي على عهد الموحدين، وقد ألف كبيرهم العلامة أبو العباس أحمد بن محمد المتوفى سنة 639 على عهد المرتضى «كتاب الدر المنظم في مولد النبي المعظم» الذي أكمله فيما بعد ولده الرئيس أبو القاسم فجاء في مجلد كبير. وفي مقدمة الكتاب يشير أبو العباس إلى سبب إحداثهم لذلك، ويقارن بين احتفال النصارى بعيد الميلاد المسيحي ومشاركة المسلمين لهم في ذلك وإهمالهم لمولد النبي (ص)، وهو مع إقراره بأن هذا العمل بدعة لم تكن على عهد السلف الصالح رضوان الله عليهم، فإنه يجعله من البدع المستحسنة»[19].

ويحملنا شعور المؤلف بأن أسرته تستحدث بدعة لم يعرفها السلف الصالح على القول بأن القوم لم يغالوا في إعطاء الاحتفال كل المظاهر التي نعرفها اليوم في مناسبة المولد النبوي كما لم يبلغ الإنشاد مبلغه على عهد المرينيين بله العهد الحاضر.

وإلى فن التغني بالمديح النبوي يلمح صاحب الاستقصا إذ يقول: «إنه ظهر على عهد الموحدين نوع جديد من الغناء بالسماع، شاع أواخر هذا العهد، وتولع به الخلفاء مثل المرتضى من أواخرهم[20].

كما ورد ذكر هذا «السماع» في شعر ابن المحلي السبتي لما قال:

إذا هـز أربـاب السـمـاع تـواجـد

فـحـظـي مـنـه زفـرة وصـيـاح[21]

ولعل تبني أعلام سبتة العزفيين للاحتفال بالمولد النبوي أن يكون نابعا من طبيعة المغاربة الذين شبوا على اعتناق المالكية والتعلق بالحضرة النبوية،

وأن يكون مؤشرا لرفض الآراء المذهبية التي ابتدعها ملوك الموحدين الأوائل وسادت في ظلها النزعة المهدوية التي كانت تزعم العصمة لغير الأنبياء.

وشبيه بموقف العزفيين هذا موقف القاضي أبي الفضل عياض المتوفى سنة 544 هـ 1149 م، الذي ألف في وقت سابق كتابه «الشفا بتعريف حقوق المصطفى»، وهو كتاب ينم موضوعه عن معارضة ترمي إلى تعميق الوعي بالمقام النبوي ورد الاعتبار إليه في مجتمع كانت تهدده سيادة العقائد المذهبية وفي مقدمتها عصمة الإمام المهدي.

ومهما يكن، فقد ساعد انفراج أزمة المذهب المالكي في عهد الخليفة المأمون بن يعقوب المنصور (ت 629 هـ) الذي ألغى مهدوية ابن تومرت[22] وأبطل الآذان باللهجة البربرية، ثم عهد الخليفة عمر المرتضى (ت 665) الذي أصبح «يقوم بليلة المولد خير مقام ويفيض فيها الخير والإنعام»[23] على توطيد الأسس لإقرار ما ابتدعه العزفيون من الاحتفال بالمولد النبوي الكريم، وتهيأت أسباب ازدهار هذا الاحتفال ليصبح في ظل الدولة المرينية الوشيكة القيام أحكم نظاما، ويصبح معها فن التغني بالأمداح النبوية من أبرز صنوف الموسيقى المغربية.

ومن المناسب للمقام أن أشير على سبيل المثال إلى أحد شعراء المولديات في هذا العصر وهو أحمد بن الصباغ الجذامي الأندلسي الذي عاصر الخليفة الموحدي عمر المرتضى.

فقد كان شاعرا مجيدا، أنشد في مناسبة المولد النبوي قصائد رائعة منها السينية التي ما يزال أحد أبياتها حتى اليوم بمثابة لازمة يرجعها المسمعون في أمداحهم. وهو قوله:

وقوفا على الأقدام في حق سيد
تعظمه الأملاك والجن والإنس

وعادة ما ينشد المسمعون هذا البيت بعد الانتهاء من سرد قصة المولد النبوي، ثم تتلوه الصلاة على النبي العربي. ومن القصيدة المذكورة قول الشاعر ابن الصباغ:

تنعم بذكر الهاشمي محمد
ففي ذكره العيش المهنأ والأنس
أيا شاديا يشدو بأمداح أحمد

سماعك طيب ليس يعقبه نكس
فكرر رعاك الله ذكر محمد
فقد لذت الأرواح وارتاحت النفس
وطاب نعيم العيش واتصل المنى
وأقبلت الأفراح وارتفع اللبس
له جمع الله المعاني بأسرها
فظاهره نور وباطنه قدس
فكل له عرس بذكر حبيبه
ونحن بذكر الهاشمي لنا عرس[24]

وإن لنا عودة إلى هذا الموضوع من التفصيل والتحليل في الكتاب الخاص بالموسيقى الدينية. وإلى جانب هذه المسيرة الموفقة في دروب الإبداع الموسيقي على العهد الموحدي، اهتمت الأوساط العلمية في كل من الأندلس والمغرب بالموسيقى كفرع من فروع الفلسفة، وخاض في ذلك الفلاسفة وعلى رأسهم أبو الوليد محمد بن رشد (520- 595 هـ/ 1126-1198 م) ومحمد بن طفيل المتوفى عام 581 هـ-1185 م. فقد كان ابن رشد يرى أن غرس الفضائل في النفوس ضرورة أكيدة، وإن السبيل إلى ذلك في وسيلتين هما الرياضة والموسيقى. وإذا كانت الرياضة عنده تعني بغرس الفضائل الجسدية ويخشن بها عود الإنسان. فإن الموسيقى (تعني بتثقيف النفس وتمريسها على الفضائل الخلقية.. وتلطف من خشونة الطبع.. ولذلك فهو يصر على ضرورة عدم الإسراف في طلبها، لأن الخروج عن قاعدة الاعتدال في الاستماع إلى الموسيقى يؤدي لا محالة إلى نقيض ما يراد بها، وعندها تدعو الحاجة إلى صناعة القضاء).[25]

وتعني الموسيقى في نظر ابن رشد «الأقاويل الحكيمة ذات اللحن، وهي خاضعة لصناعة الشعر، إذ لا يتغنى إلا بالشعر، وهو يؤثر في الصبية والأحداث أكثر من الخطابة والبرهان»غير أنه يرفض أغاني الشكوى والرعب، وكل تقليد حرفي للأشياء التي لا تعقل ولا تشرف الإنسان كصيحات الحيوانات وأصوات الطبيعة، وذلك لسوء تأثيرها في المستمع. وفي رأيه أن الهدف الأساسي للموسيقى أخلاقي محض، وهو حث المرء على الشجاعة والاعتدال»[26]. ويبدو ابن رشد في موقفه هذا متأثرا بمذهب أفلاطون في

«أخذه على موسيقيي عصره إقبالهم على تأليف الألحان الباكية والنائحة لأنها مدعاة إلى السكر والكسل والانحلال، داعيا إلى نبذها وإن تستبدل بها ألحان نقية تعكس مشاعر الألم والسعادة والحكمة والشجاعة»[27].
ومن ثم يخيل إلينا أن نظريات ابن رشد حول الموسيقى لم تكن نابعة من واقع هذا الفن بالمغرب والأندلس، وإنما كانت انعكاسا شاحبا لأعمال الترجمة التي أنجزها لنظريات أفلاطون في جمهوريته، وأرسطو في كتابه «فن الشعر»، ومن ثم فهو يرى أن الفن عموما مرتبط بالتزام الفنان وخضوع إنتاجه لتقويم أخلاق المجتمع، الأمر الذي يثبت قيام قطيعة بين الموسيقيين الممارسين وبين كثير من النظريين وخاصة الفلاسفة منهم، ويؤدي بنا هذا إلى عدم الاحتكام إلى آراء ابن رشد في الموسيقى لمعرفة واقعها بالمغرب والأندلس على عهده. على أننا نستثني من بين هؤلاء الفلاسفة أبا بكر بن باجة الصائغ المتوفى سنة 523 هـ، والذي لمع نجمه في العهد المرابطي وكان فيلسوفا مشبعا بالنظريات الموسيقية التي أودعها رسالته المفقودة، وهو إلى ذلك موسيقي مارس النظم والتلحين والعزف وتلقين الأغاني، بل وأسهم في تطوير الموشح الأندلسي وشاعت ألحانه في البلاد المغربية شيوعا واسعا، وله في العروض تصنيف مزج فيه بين الألحان الموسيقية والآراء الخليلية.[28] وما أحسب ابن باجة إلا أكثر فلاسفة الإسلام اطمئنانا إلى النظريات اليونانية وإلى التوفيق بينها وبين ما كان عليه أصحاب صناعة الغناء في المغرب والأندلس، وهو اطمئنان كان مبعثه خلو الطبوع الأندلسية من أرباع النغمة، مثلها كمثل السلم الفيثاغوري، وبالتالي سيادة ألوان موسيقية في الأندلس ارتاحت لها أذواق المتساكنين جميعا بمن فيهم العرب والبربر والمستعربون واليهود. ولعل من أوثق علماء أواخر العهد الموحدي وأوائل العهد المريني صلة بالموسيقى وأكثرهم اهتماما بالغناء تنظيرا وممارسة المتصوف أبا الحسن علي النميري المعروف بالششتري المتوفى قرب دمياط عام (668 هـ/ 1169م).[29]

فلقد قدم هذا الصوفي الشهير والوشاح الأندلسي إلى المغرب، أواسط القرن السابع فلقي ابن سبعين وأراد أن يتتلمذ عليه، فاشترط عليه شروطا، كان من بينها أن يأخذ بنديرا ويدخل السوق. وبالفعل فقد امتثل الششتري لتوجيهات أستاذه وراح يتجول في أسواق المدن المغربية، قبل أن يشد الرحال

إلى الديار المشرقية، وكان خلال تجواله في الأسواق ينشد أزجال أستاذه وأزجالا أخرى نظمها بنفسه. ومما يدل على تحلية هذه الأشعار بالألحان الموسيقية قوله في مطلع أحد أزجاله:

شـــــويــــــخ مــــــن أرض مـــــكـــــنـــــاس

وســــــط الأســـــواق يـــــغـــــنـــــي

آش عـــــلـــــيـــــا أمــــــن الـــــنـــــاس

وآش أعـــــلـــــى الـــــنـــــاس مـــــنـــــي

ولا أدل على سعة شيوع أناشيده من كون بعض أزجاله ما زال يرددها فقراء درقاوة حتى اليوم[30]، و، ومن كون إحدى مقطوعاته ما تزال أيضا ت في أذكار الصوفية، وهي التي اتخذ لها بمثابة لازمة العبارة التالية «ألف قبل لامين، وهاء قرة العين» ويعني بها اسم الجلالة «الله».

ولقد بلغ من ولع الناس بأناشيد الششتري ما حمل بعضهم على القول بأن أزجاله كانت تنشد في منطقة تمتد من جزيرة بادس المقابلة للحسيمة وحتى شرق مصر، كما بلغ من سعة انتشارها بين المتصوفة ما حملهم على أن ينحتوا من اسمه كلمة «الششتارة» التي أطلقوها على التلاميذ الذين تتكون منهم حلقة المنشدين[31]، وأن يطلقوا بتونس على شيخ العمل الذي يتولى في الحضرة نقر الطار أو ضرب النغرات لقب «شيخ الششتري»[32]، كما بلغ من سمو ألحانه وبليغ وقعها في النفوس ما جعل ابن عباد الرندي المتوفى سنة 790 يقول «وأما مقطعات الششتري وأزجاله فلي فيها شهوة وإليها اشتياق. وأما تحليتها بالنغم والصوت الحسن فلا تسل. فإن قدرتم أن تقيدوا منها ما وجدتموه فافعلوا ذلك».[33]

إن مجموعة الحايك حافلة بأشعار الحسن الششتري التي لا تخلو منها أية نوبة[*2] من النوبات الإحدى عشرة.

لذلك لا نعجب إذ نرى في أوساط المادحين بالمغرب من يطلق عليه لقب

(*2) النوبة: لون من الغناء ينتمي إلى التراث الغنائي الأندلسي. ويمارس في كل دول المغرب. وتتكون النوبة من مجموعة من القوالب الغنائية تتوالى بترتيب معين يختلف من بلد لبلد. وفي المغرب تتكون النوبة من خمسة أقسام يسمى كل قسم منها ميزانا وهي: (ا) البسيط/ ولإيقاعه شكلان الشكل الأول بطئ ويسمى الموسع: ويدون بميزان والشكل الثاني سريع ويسمى الانصراف: ويدون بميزان $\frac{6}{4}$ يتوسطهما شكل يسمى القنطرة يدون بميزان $\frac{3}{4}$

♩ = 60

ايقاع البسيط (الموسع)

♩ = 80

ايقاع البسيط (القنطرة)

♩ 120

ايقاع البسيط (الانصراف)

(2) (القائم ونصف) ولا يقاقه شكلان الكشل الاول بطيء ويسمى الموسع ويدون بميزان $\frac{8}{4}$ والشكل الثاني سريع ويسمى الانصراف ويدون بميزان $\frac{4}{4}$ ويدور بينهما ايقاع يسمى القنطرة ويدون بميزان $\frac{4}{4}$

♩ 70

ايقاع/القائم ونصف (الموسع)

♩ 116

القائم ونصف (القنطرة)

♩ = 152 - 192

ايقاع القائم ونصف (الانصراف)

(3) البطايحي: ولا يقاعه شكلان الشكل الاول الموسع ويدون بميزان $\frac{8}{4}$والشكل الثاني الانصراف ويدون بميزان $\frac{8}{8}$

♩ = 96

ايقاع البطايحي (الموسع)

♩ = 144

ايقاع البطايحي (الانصراف)

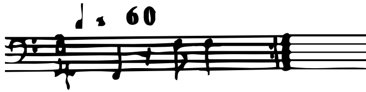
(4) الدرج: وايقاعه يدون بميزان $\frac{4}{4}$

𝅝 = 84

ايقاع الدرج

(5) القدام: لايقاعه شكلان الشكل الاول الموسع ويدون بميزان $\frac{3}{4}$ والشكل الثاني الانصراف ويدون بميزان $\frac{6}{8}$ وبينهما ايقاع يسمى القنطرة يدون بميزان $\frac{3}{8}$

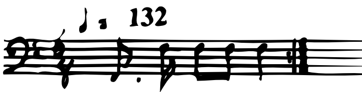
ايقاع القدام (الموسع)



ايقاع القدام (القنطرة)



ايقاع القدام (الانصراف)



«إمام المسمعين».(3*)

ونحن إذا استثنينا صنائع نوبة الاستهلال التي نعلم أن واضع ألحانها هو الفنان المغربي الحاج علال البطلة، فلن نستبعد-في انتظار أن يقوم البرهان البين-أن تكون ألحان بعض منظومات الششتري التي تحفل بها النوبات العشرة الباقية من تلحينه هو بنفسه. وقد أحصيت عدد المنظومات التي نسبت إليه من هذه النوبات فوجدت من التواشيح[34] ما يربو على الثلاثين ومن الصنائع الموزونة ما يناهز العشرة.

ولما كان من صلة التلمذة بين الششتري وبين شيخه أبي محمد عبد الحق بن إبراهيم المعروف بابن سبعين (668 أو 669) من جهة، ولأنه كان ينشد أزجاله خلال تجواله في المدن المغربية من جهة ثانية فقد وهم بعض الناس أن ابن سبعين هذا كان ممن لهم ضلع في الموسيقى ونظرياتها، ومن ثم فقد نسبوا إليه كتابا عنوانه كتاب «الأدوار» المنسوب إلى ابن سبعين، وزعموا أن نسخته الوحيدة توجد في مكتبة أحمد تيمور باشا.[35] ومن عجب أن يتسرب هذا الوهم الذي علق بفارمر إلى أكثر من باحث، حتى لنرى إسكندر شلفون في حاشية تعريبه لدائرة المعارف الموسيقية يردد

(3*) المسمعين: المنشدين

مقولة فارمر، ثم يورد دورا ذكر أنه نقله من الكتاب المذكور ليدلل في حماس واندفاع كبيرين على أنه كان للعرب طريقة خاصة بتدوين الأنغام الموسيقية تعتمد على الحروف الأبجدية العربية.[36]

والواقع أن النظر في هذا الدور-وهو كما أسماه: طريقة في نوروز-ضرب الرمل-ينتهي بالدارس المتمعن إلى إرجاعه لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي المتوفى عام 693 صاحب «كتاب الأدوار».[37]

وفي صدد الحديث عن الكتب المنسوبة خطأ إلى ابن سبعين علق الدكتور أبو الوفا الغنيمي التفتازاني على كتاب «الأدوار» هذا فقال: ذكر فارمر في كتابه «تاريخ الموسيقى العربية» إن ابن سبعين ألف كتابا في الموسيقى عنوانه «الأدوار المنسوب» (كذا)، وذكر أن له نسخة خطية وحيدة في مكتبة أحمد تيمور باشا، وتابع فارمر في هذا كل من بروكلمان وسارتين.[38] ولكن فارمر نفسه عاد فأثبت في كتابه «مصادر الموسيقى العربية» إن فحص هذا الكتاب أظهر أنه لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي... كما وجدنا أن تيمور نفسه قد نبه على خطأ نسبته إلى ابن سبعين.[39]

ومجمل القول، فلقد بلغ الفن الموسيقي بالمغرب على عهد الموحدين شأوا بعيدا فاق ما كان عليه أيام المرابطين، وعرف سوق الغناء رواجا واسعا، فكان المغنون يقبلون على موشحات الشعراء أمثال محمد بن حجاج المعروف بابن الياسمين المتوفى عام 600، وأبي حفص بن عمر السلمي المتوفى سنة 603، يتلقفونها على حد تعبير ابن سعيد في الغصون اليانعة، ويتغنون بها في مجالس الطرب، بل إن بعض هذه الموشحات تجاوز حدود المغرب والأندلس إلى سائر أنحاء العالم العربي.

ولم يكن تحفظ الدعوة الموحدية التي وضع أسسها المهدي بن تومرت ليحول دون تطور الموسيقى والسماع، فإن الملوك الموحدين منذ عبد المؤمن الكومي سرعان ما تخلوا عن سلبيات تلك الدعوة وانساقوا وراء التيارات الفنية التي حملها إلى المغرب التأثير المصري والعراقي عن طريق الأندلس العربية من جهة، وكذا انفتاح المغرب على أقطار الشمال الأفريقي من جهة أخرى، وأصبحنا نرى أمراء الدولة الحاكمة يعقدون مجالس للسمر والطرب بقصورهم، فهذا علي بن عمر حفيد عبد المؤمن يفتح بيته ببجاية لحاشيته الفنية مرة كل أسبوع.

وإذ يتعرض للوم على انهماكه في ملاذه[40] فهو يمسك عن هذه العادة. ولكن خلانه لا يرحمونه، فيوافيه كتاب من أبي الربيع سائلا في استعطاف مغر:

اليوم يوم الجمعة يوم سرور ودعه

وشملنا مفترق فهل ترى أن نجمعه؟!

ويبادر الأمير بالإجابة قائلا في استفهام يستدعي الجواب بالنفي فيقول:

اليوم يوم جمعه وربنا قد رفعه

والشرب فيه بدعه فهل ترى أن ندعه؟![41]

ولئن رد على هذا القول بما آثر عن المهدي بن تومرت من أنه كان يأمر أصحابه بكسر آلات الطرب، حتى قال الفيلسوف والموسيقي أبو بكر محمد بن طفيل عن الموحدين «لو نفق عليهم علم الموسيقى لأنفقته عندهم»[42]، فالجواب على ذلك أن المهدي كان متأثرا بما قامت عليه دولته من تمسك بالدين ومقاومة للمناكر، ومن بينها في عرفه آلات اللهو.

فإن قيل بعد هذا «أن يعقوب المنصور أمر بقطع الملهين والقبض على من شهر من المغنين، فثقف من وجد منهم بكل مكان، فغيروا هيئاتهم وتفرقوا في الأوطان وبارت سوق القيان، وزهد كل الزهد في هذا الشأن»[43] فالجواب أيضا أن يعقوب المنصور أراد بتصرفه وضع حد للمتاجرة بالقيان اللواتي يبعن في الأسواق لحذقهن الغناء أو العزف فجاءت إجراءاته عنيفة وقوية كقوة هذه الظاهرة الاستعبادية، وإن الشدة في مقاومة مظاهر من هذا القبيل لم تكن بدافع من الرغبة في مقاومة المنكر لذاته، بقدر ما كانت بدافع من الرغبة في مناهضة أعدائه المرابطين. ولكن ما أسرع ما ينسى الناس تلك الإجراءات ويعودون إلى المتاجرة المحظورة، ويقبل الموسرون منهم على شراء الجارية الواحدة بألف دينار مغربية، فإن تكن مصحوبة بالجواري اللواتي يطبلن عليها ويزمرن بلغ ثمنها عشرة آلاف ذهبا، حسبما ذكره أحمد التيفاشي (580-651 هـ) في كتابه «متعة الإسماع في علم السماع».[44].

بقي علينا قبل أن نودع فترة المرابطين والموحدين أن نتساءل عن الآلات الموسيقية التي عرفها المغرب آنذاك، وتوافينا المصادر التاريخية على قلتها بالجواب أحيانا نادرة في فصول خاصة، وأغلب الأحايين في استطرادات

عابرة، ونلم شعث تلك الأجوبة فنجد أنفسنا أمام أجواق منتظمة آنا، واستعراضات شعبية آنا، وقد أمسكت بالآلات التالية:

- الشبابة والرباب والدف، وهي آلات رأينا قبل هذا بقليل أنها كانت تصاحب الألحان البدوية الموزونة التي منها الملزومة والقسيم والمسدس والعرق حسبما استقصاه واستنتجه المؤرخ التونسي المعاصر عثمان الكعاك.

- أكوال، والليرا، وأبو قرون، ودبدبة السودان، وحماقى البربر، والخيال، والكريح، والعود، والروطة، والبوق، والقانون، والزلامي، والمؤنس، والكيرة، والفنار، والشقرة، والنورة،-وهاتان الأخيرتان مزماران الواحد غليظ الصوت والآخر رقيقه-. وهذه الآلات ذكرها الشقندي أبو الوليد إسماعيل بن محمد المتوفى سنة 629 هـ-1232 م، في رسالة[45] أنشأها في معرض المناظرة الشهيرة التي وقعت بينه وبين أبي يحيى بن المعلم الطنجي في سبتة بمحضر أميرها من لدن الموحدين أبي يحيى بن زكريا.

وبالرجوع إلى رسالة الشقندي هذه نلاحظ أنه لم ينسب إلى المغاربة سوى الدف وأكوال والليرا وأبي قرون ودبدبة السودان وحماقي البربر. أما الآلات الهوائية والوترية الأخرى فـ«ليس في بر العدوة منها شيء إلا ما جلب إليه من الأندلس».[46] ولا عبرة-في رأينا-بما ذكره الشقندي، وذلك لاعتبارات عدة، منها أن العدوتين كانتا معا على العهد الموحدي منضويتين تحت إدارة سياسية واحدة مقرها يومئذ بمراكش، ومنها أنه ذكر ذلك وهو في موقف يستدعي المبالغة التي كثيرا ما تفضي إلى تعمية الحقيقة تحت تأثير الاندفاع والتعصب وبوحي من النزعة الأندلسية المعروفة. وهل من تعصب اكثر إفراطا من مقولة يستعظم فيها أندلسي على المغاربة أن يكونوا قد عرفوا أو استعملوا من الآلات ما كان للنقر والإيقاع؟!

- المزهر: وهو حسب القاضي عياض دف مربع بوجهين.[47]-الطبول: ويذكر التاريخ أنها احتلت الدرجة الأولى في الموسيقى العسكرية على عهد المرابطين، وإنها كانت مثار فزع رهيب دب في نفوس الأسبان في موقعة الزلاقة. «ثم زادت الطبول في عهد الموحدين كبرا وضخامة حتى ليخيل لسامعها إذا ضربت أن الأرض من تحته تهتز ويحس بقلبه يكاد يتصدع من شدة دويها».[48] ويبدو أن الطبول على عهد المرابطين والموحدين كانت تكتسي إلى جانب الخصائص الموسيقية الصرفة طابعا عسكريا وحربيا،

فهي تعلن عن رحيل الجيش، وتبث الذعر في نفوس الأعداء، وتخلق الشعور بالتفاني وبذل الأرواح وتبشر بالنصر على الأعداء، حتى لقد أصبح استعمالها مقصورا على السلطان ومحظورا على من سواه من العمال[49] كما أصبحت لها فرقة خاصة جعلت في جماعة منعزلة مع حاملي اللواء سميت «الساقة» أي المقدمة[50]، وكانت «باب الطبول»-وهي إحدى أبواب مراكش الشهيرة- مجمعا يلتقي فيه أصحاب الطبول من هذه الساقة.

الهوامش

(1) الطب القديم بالمغرب-نشرة معهد الدراسات العليا ع 1: ص 72
(2) اختلف في تاريخ وفاته فقيل سنة 523 وقيل سنة 525 وقيل غيرهما.
(3) المقدمة. ص 584 ط. المكتبة التجارية.
(4) ابن أبي أصيبعة عيون الأنباء في طبقات الأطباء.
(5) ابن خاقان في قلائده.
(6) ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب ج 2. ص 119. ط. دار المعارف بمصر 1953
(7) أنور الرفاعي. الإنسان العربي والحضارة. دار الفكر ص 350.
(8) ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب. ج 2 ص: 120
(9) عن مجلة الأبحاث م 21. إعداد 2- 3- 4- دجنبر 1968 ص، 114- 115.
(10) تنسب هذه القصة أيضا لغير ابن باجة.
(11) المغرب لابن سعيد. ج 2- ص 120
(12) تيراس تاريخ المغرب ص 252 الجزء 1.
(13) مجلة المعرفة. العدد الثاني عشر، شباط 1963
(14) الآداب والعلوم والفنون على عهد الموحدين ص-238
(15) نفح الطيب الجزء 2 ص 413 المطبعة الأزهرية المصرية 1302 هـ وينسب له ابتكار نوع خاص من العيدان.
(16) نفح الطيب للمقري الجزء الثاني ص. 102 المطبعة الأزهرية المصرية 1302..
(17) عبد العزيز الأهواني. تصدير كتاب القصيدة للدكتور عباس الجراري ص. ز مطبعة الأمنية الرباط.
(18) عبد الرحمن الحجي. الغناء والموسيقى الأندلسية-ابن قزمان-مجلة المستمع العربي نوفمبر 1966.
(19) عبد الله كنون. النبوغ المغربي. ج1- ص. 132 الطبعة الثانية.
(20) الجزء الأول. ص. 208 مطبعة مصر.
(21) الأعلام. ج3- ص.151.
(22) الاستقصا. ج 2. ص.238 ط. دار الكتاب.
(23) كتاب الدر المنظم ج 3- ص.452. معهد مولاي الحسن.
(24) ديوان ابن الصباغ الجذامي. مخطوط. خ ع وقد نسب أبو عبد الله محمد العابد بن عبد الله الفاشي في كتابه «روض الأمنية والأماني في مطلوبية القيام عند ذكر ولادة المصطفى صلعم للتعظيم والتهاني» نقلا عن سيدي عمد بن عبد السلام بناني شارح «الأكتفا» بيت (وقوفا على الأقدام..) إلى ابن رشد البغدادي المتوفى سنة 663.
(25) ابن رشد-سميح الزين. ص 130- 132.
(26) شارل أندري جوليان. تاريخ أفريقيا الشمالية. ج 2 ص125.

(27) أنظر جمهورية أفلاطون.
(28) النفح للمقري. ج 4. ص 205. المطبعة الأزهرية بمصر 1302 هـ.
(29) الزركلي. الأعلام. ج.5- ص.120.
(30) الدكتور عباس الجراري. القصيدة ص.551.
(31)الأغاني التونسية-الصادق الرزقي ص. 110
(32) نفس المرجع.
(33) الرسائل الكبرى ص.197.
(34) يراد بالتوشيح في المصطلح الموسيقي ما كان شعره بعامية الأندلس.
(35) هـ. فارمر. تاريخ الموسيقى العربية ص.266.
(36) دائرة المعارف الموسيقية-تاريخ الموسيقى العربية. ج1 حول رووانيت. ط رمسيس مصر ص 10.
(37) شرح وتحقيق الحاج هائم الرجب. العراق 1980. ص. 164.
(38) مدخل إلى تاريخ الموسيقى والعلم. المجلد الثاني. الجزء الثاني ص.598
(39) ص 145 من كتاب «ابن سبعين وفلسفته الصوفية».
(40) النفح. ج 2- ص.102.
(41) نفس المصدر.
(42) البيان المغرب لابن عذارى. ج3 قسم الموحدين ص.145 مطبعة تطوان.
(43) البيان المغرب لابن عذارى ج: 3 قسم الموحدين
(44) ورقات الحضارة العربية لأفريقيا التونسية حسن حسني عبد الوهاب ج.2 ص.231- 232.
(45) نفح الطيب الجزء الثاني ص.151 المطبعة الأزهرية المصرية
(46) نفس المصدر.
(47) بغية الرائد ص.114.
(48) محمد المنوني مجلة البحث العلمي. العدد 14 و15 سنة 1969.
(49) مقدمة ابن خلدون. مطبعة المكتبة التجارية بمصر ص 209.
(50) هـ، ج فارمر. تاريخ الموسيقى العربية. ص 246 نقلا عن مقدمة ابن خلدون.

5 الموسيقى على عهد المرينيين والوطاسيين (٦١٣ـ٨٦٩ـ ٩٥٦ هـ)

رأينا أن المغاربة ابتكروا فن الزجل المغربي. ومهما تكن بواعث هذا الابتكار وضروب الفنون الأدبية والموسيقية التي أثرت في نشأته الأولى فقد تهيأ له فيما بعد أن يسير في درب التطور، وأن يكتسب شيئا فشيئا الخصائص والمميزات التي تجعل منه فنا مغربيا أصيلا. وبالفعل، فقد دخلت القصيدة الزجلية على عهد المرينيين ثم الوطاسيين من بعدهم مرحلة حاسمة في طريق تطورها، وبرزت ملامح هذا التطور خاصة في الشكل والمضمون مما أضفى عليها طابع الاستقلال.

وإذا كانت النصوص الشعرية التي انحدرت إلينا تثبت بلا شك تلك الملامح وهذا الاستقلال، فإن الذي يعوزنا اليوم هو الوقوف على الملامح الفنية التي تثبت حصول تطور في البنية اللحنية والإيقاعية للقصيدة الزجلية، يكون موازيا للتطور الحاصل في الشكل والمضمون.

على أننا لا نستطيع أن نتصور حدوث تطور في

لون من ألوان التراث الشعبي يمس جانب النظم دون جانب النغم. وللتدليل على هذا أرى أن استحداث الحربة في أوائل القرن العاشر من طرف الزجال حماد الحمري-وهي عبارة عن لازمة تعاد بعد كل قسم من أقسام القصيدة-ليس إلا صورة من صور التطور الموسيقى الحاصل في القصيدة، ذلك أن العادة عند تلحين قطعة ما تتضمن اللازمة تقتضي أن تصاغ، هذه الأخيرة في لحن مغاير للحن المقاطع المتعاقبة، الأمر الذي يبرزها، ويمد القصيدة بنفس موسيقي جديد.

ومن مظاهر تطور الموسيقى الزجلية في الثلاثينات من القرن العاشر استحداث قصائد خفيفة للغناء قوامها أوزان قصيرة لا أتصور للحن فيها إلا منسكبا انسكابا لينا، وقواف ممدودة لا نحسب النغم معها إلا منسابا ومتوسدا. وقد زاد من نجاح هذه الأغاني وانتشارها في صحراء تافيلالت التي كانت بحق مرتعا خصبا للزجل في مراحل تطوره وفي غيرها من أقاليم المغرب أن أصبح منشدو هذه الأغاني من بين الشباب والنساء بعد أن كان إنشادها مقصورا على طائفة من الرجال. وبذلك أتيح للقصائد الزجلية أن تغني على طبقات صوتية جديدة هي أميل إلى الحدة وأبلغ في طرق النغمات الصادحة.

«والجدير بالملاحظة أن مثل هذه الأغنيات خرجت فيما بعد من نطاق مجالس النساء والشباب، ودخلت مجال الإنشاد حيث اتخذها المنشدون لخفتها مقدمات للقصائد الكبيرة، يضبطون بها إيقاع النغم واللحن. وقد تطورت هذه المقدمات إلى ما عرف فيما بعد بالسرابات.[1]

ومن جهة أخرى عرف عصر المرينيين حدثا فنيا خطيرا كان له أكبر الأثر في إغناء التراث الموسيقي ونشر المعارف الموسيقية بالمغرب وفي سائر أوساطه: فقد هاجرت إلى العدوة المغربية جموع غفيرة من مسلمي بلنسية، وكانت مدن المغرب وبخاصة فاس الوجهة الأولى لهؤلاء المهاجرين، فنشأ عن ذلك أن تلقى المغرب أسلوب التأليف البلنسي.

وقد ظل الأسلوب البلنسي سيد الموقف بقية القرن السابع وطيلة القرن الثامن والتاسع للهجرة، فلما كانت سنة 893 هـ استقبل المغرب-وبخاصة مدينتي تطوان وشفشاون-جموعا غفيرة من الموريسكوس الذين رحلوا عن الأندلس بعد سقوط غرناطة أيام حكم الوطاسيين. وأصبحت المدينتان

مؤهلتين لتخوضا-فيما بعد-معركة التنافس مع فاس على منصب الزعامة في مضمار الآلة الأندلسية.

وقد وقع على أرض المغرب تمازج فني كامل بين الأسلوبين البلنسي والغرناطي الحديث. وهو تمازج نشأ عنه أسلوب خاص في التأليف الموسيقي بالمغرب ظل يطبع الموسيقى الأندلسية حتى اليوم.

وهكذا نخلص إلى أن المغرب تبنى أسلوبا جديدا هو حصيلة امتزاج الأسلوب البلنسى بالأسلوب الغرناطى الحديث. على حين تلقت الجزائر الأسلوب الغرناطي في صورته البسيطة، وأخذت تونس بالأسلوب الإشبيلي الأصيل. وأن تنوع هذه المشارب لهو الذي يفسر الاختلاف القائم بين الآلة المغربية وبين غرناطي الجزائر «و مالوف تونس»، علما بأن المالوف في وضعه الحالي يحمل في غالبيته من الوجهة اللحنية والمقامية ملامح تسيطر عليها القوالب الموسيقية الشرقية تحت عوامل التأثير العثماني الذي ساد في تونس منذ القرن السابع عشر.

وقد كان من نتائج انتشار الموسيقى الأندلسية بالمغرب أن كثر المشتغلون والمولعون بها، لدرجة حدت بطائفة من العلماء إلى رفع أصواتهم مدافعين عنها، وهي التي طالما نعتها المحافظون بما ينافي الخلق الجميل والذوق السليم، وبكونها لا تعدو أن تكون ضربا من ضروب الملاهي« التي تضل الناس وتحبب إليهم المعاصي.

كما كان من نتائج انتشار هذه الموسيقى في العهد المريني أن بدأ الأطباء يستعملونها في معالجة المرضى والمجانين، فكانت لهؤلاء حلقات يأنسون فيها إلى سماع الموسيقى في المستشفيات كمستشفى سيدي فرج بفاس الذي حبست عليه أحباس يصرف ريعها في تأجير الجوق الأندلسي.

ولم يكن عجيبا أن تؤتي هذه الحركة المباركة ثمارها، فكان أن أصبحت الموسيقى مادة تلقن ببعض المساجد.[(2)] وظهر من بين المقرئين أساتذة للغناء أمثال أبي العباس الغماري الذي كان في آن واحد يعلم القراءة وصناعة الغناء بمكناس أيام بني مرين، وكان من بين تلاميذه من يحسن الصناعتين معا. وكان أن ظهر بمكناس عالم يدرس علم القراءات ويعلم الموسيقى وألحانها وأنغامها.[(3)]

ويهمنا أن نستوقف القارئ قليلا لنستعرض وإياه بعضا من آراء العلماء

الذين نصبوا أنفسهم وجردوا أقلامهم منافحين عن الموسيقى ومدافعين عن مشروعيتها، تحدوهم الروح العلمية المجردة والنزعة النقدية النزيهة في مجتمع محافظ لم يكن يقر بالفضل إلا للفقهاء. أما غيرهم من الشعراء والمطربين فكانوا أبعد عن أن ينالوا لفتة تقدير إلا ما كان نادرا، وحسبنا أن نتصفح كتابين ألفا في عصر ابن مرين، أولهما طبقت شهرته الآفاق وهو مقدمة ابن خلدون لكتاب العبر، وثانيهما ما تزال نسخته الخطية توجد بالخزانة الوطنية بمدريد، وهو كتاب الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع لمحمد بن الدراج السبتي المتوفى سنة 693 هـ/ 1293 م.

أما العلامة الكبير عبد الرحمن بن خلدون فقد صنف الصنائع وجعلها ثلاثة أنواع: ما هو ضروري في العمران، وما هو شريف بالموضع، وما هو تابع وممتهن في الغالب، ورتب الغناء ضمن الصنائع الشريفة إلى جانب التوليد والكتابة والوراقة والطب، ثم لكأنه يريد أن يعيد إلى الذاكرة ما كانت عليه الموسيقى من مجد في عهد المرينيين أو ما ينبغي أن يحظى به ممارسوها من تقدير، فيقول في ختام الفصل الخاص بصناعة الغناء «وكل هذه الصنائع الثلاث (أي الطب والكتابة والغناء) داع إلى مخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم، فلها بذلك شرف ليس لغيرها.[4]

ويشبه موقف ابن خلدون هذا من الغناء موقف آخر لمعاصره لسان الدين بن الخطيب الذي جعل طائفة المغنين من ضرورات الملك في كتابه «بستان الدول»..[5]

وأما محمد بن الدراج فنجد أنه نشأ في سبتة تحت رعاية الأمير أبي القاسم بن أبي العباس اللخمي العزفي، فدرس العلوم على يد شيوخ هذه المدينة، ثم انتقل إلى فاس فكان يحضر بانتظام دروس أساتذتها وبذلك اجتمع له من المعارف والعلوم ما أهله ليصبح مدرسا بفاس ثم قاضيا على مدينة سلا وأحد جلساء السلطان أبي يعقوب بن أبي يوسف بن عبد الحق المريني.

يقول عنه الدكتور محمد بنشقرون: «الواقع أن ابن الدارج كما يبدو من كتابه، عالم كبير، ومتعمق يتمتع بثقافة واسعة عميقة. فلقد تعلم وحفظ كثيرا فجاءت المعلومات التي يعرضها لتبرهن على تكوين نظري متين وروح نقدية متمرنة»[6]

ويبدو من خلال فقرات العنوان الطويل للكتاب الذي نتحدث عنه-وهو كما يلي: «كتاب الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع لاستئثاره بالكفاية والغناء في إحكام أحكام الغناء والرد على من نغص على المسلمين بتحريم ما أبيح لهم منه في مظان المسرة والهناء أو في حال اجتماع أرباب الفهم بالسماع، ليتبعوا أحسنه أحسن الأتباع وأولى الاعتناء».-إن ابن الدراج وضع هذا الكتاب باسم أمير المسلمين أبي يعقوب بن أبي يوسف بن عبد الحق المريني عندما سأله بعض تلامذته عن حكم الشرع في إعطاء الأجرة على السماع. وقد نصب المؤلف نفسه للدفاع عن الموسيقى والغناء ورد الاعتبار إلى من كانوا يمارسون السماع في عصره، وفي سبيل هذا وذاك فهو يسبر غور كتب فقهاء الإسلام ورواة الحديث، يستفتيهم، ليؤكد موقفه في الرد على من حرم السماع بفكر مجتهد بعيد عن التقليد الأعمى وحريص في نفس الوقت على احترام التعاليم الدينية، وبأسلوب علمي ومقنع يحسم النزاع «ويضع حدا للنقاش كما يعيد إلى النفوس الشعور بالرضى والاطمئنان إلى قيمة السماع ما دام إنه لا يمس بالقيم الإسلامية».[7]

ويذكر العباس بن إبراهيم السملالي صاحب كتاب «الإعلام، بمن حل بمراكش واغمات من الأعلام»[8] إنه وقف بالمكتبة الوطنية بمدريد على النسخة الخطية والوحيدة من كتاب الإمتاع والانتفاع فوجد ورقته الأولى مبتورة، وبعد تصفحه والاطلاع عليه وجده مقسما إلى مقدمة وثلاثة أبواب.

المقدمة: مهد بها لكتابه، وقد أسهب فيها القول، فكان مما تحدث عنه دواعي السماع، فإبان أن ميل الناس إلى الموسيقى والغناء مرتبط بشيوع عوامل المسرة في مجتمعاتهم. ذلك إنه كلما أطرد السرور، وساد اليسر والرخاء امتلأت النفوس بالآمال العذاب، وطمحت لاتخاذ الأهل وكسب الأولاد، وحن الناس إلى إقامة الولائم والأعراس فانتظمتهم المواسم المزدانة بألوان الطرب.

الباب الأول: في حقيقة الغناء وشرح آلاته. وهو فصلان، يتضمن ثانيهما ذكر اثنتين وثلاثين آلة موسيقية مما كان شائع الاستعمال على عهد المؤلف.

الباب الثاني: في حكم الآلات المتخذة للتحريك على موازنة نغماته. وهو فصلان: الأول في حكم الغناء مجردا عن العوارض اللاحقة به، والثاني في حكم الغناء مع ما يقارن عمله من عارض في المسمع أو عارض في

المستمع. وقد أثبت ضمن هذا الفصل رسالة في السماع للقشيري في خمس ورقات.

الباب الثالث: في حكم الأجرة على ذلك على اختلاف أنواعه وصفاته.

ولا حاجة بنا إلى الغوص في الآراء والنظريات التي ساقها المؤلف لدعم رأيه فيما يخص حكم الشرع في السماع كظاهرة فنية وكعمل يستحق صاحبه عليه الأجر، وإنما اكتفي بتأكيد أن ابن الدراج ظل يقف موقفا إيجابيا من محترفي السماع الجائز، يسانده اقتناعه كفقيه بمشروعية هذا العمل وتأييد شيوخه كأبي القاسم بن الشيخ العزفي ويوسف بن موسى الغماري، وأبي الحسين بن أبي الربيع، وسراج الدين أبي بكر بن عبد الله التميمي السعدي.

ومن خلال تتبع بعض فصول الكتاب يمكن استخلاص ما يلي:

1- إن ابن الدراج ألف كتابه هذا في الرد على أناس أنكروا عليه إجابته لبعض الطلبة بجواز إعطاء الأجرة على الغناء وراحوا يؤلبون عليه بعض أشياخه، ويصدون طلبته عن حضور مجلس درسه.

2- إن فقهاء فاس وصلحاءها على عهد المؤلف كانوا لا يجدون أي حرج في حضور مجالس الطرب التي تصدح فيها آلات الموسيقى كالشبابة والغربال، فإن ذلك مما «كان يصنع على عادة بلادنا» على حد تعبيره. وفي ذلك يقول: «سأل بعضهم جملة من فقهاء المغرب بالمدينة المذكورة (يعني بفاس)..«أيتساهل في السماع عندكم مع إنكم المتميزون بمعرفة الفقه في المغرب؟ فأطبقوا كلهم على أن ذلك أمر لم يزالوا عن سلف يبيحونه ويحضرون فيه ولا ينكره أحد من علمائهم».

3- إن أكثر ما كان يتغنى به في فاس تتصل موضوعاته بمدح الرسول وتشويق النفوس إلى زيارة البيت الحرام ومواقعه والمدينة المنورة ومعالمها، أو بما كان في النسيب المؤول والخمريات الصوفية، أو بالتزهيد في الدنيا والترغيب في الآخرة، أو بالوعظ أو بالغزل المباح. وفي هذا يقول أيضا: «لعل أكثر ما يتغنى به الآن ليس على طريق أهل الموسيقى وصنعة أرباب الغناء. ومعظمه إما مدح المصطفى وإما مشوقات إلى البيت والخطيم والركن ومقام إبراهيم، وتقبيل الحجر، وإما استشارة لمشاهدة تلك الآثار الشريفة، والمشاهد المنيرة المنيفة، ونيل الأمل والسول، من بلوغ مدينة الرسول

لزيارة روضته والصلاة في مسجده، وإما زهديات تزهد في الدنيا ومتاعها، وترغب في الآخرة، وإما وعظات تذكر العبد بذنبه وتستدعيه إلى الإنابة إلى ربه، وأن تخلل ذلك بشيء من الغزل المباح. ومما يلحق بالمقصود الأول ما كان من النسيب المؤول، والخمريات التي هي على ما خامر العقل من شراب المحبة يتأول.

ألا كل عقل لا تخامره الخمر

فمغناه من معنى إشارتهم قفر

4- يطلعنا في مقولاته المتعددة على بعض ما أسهم به علماء المغرب والأندلس في مجال البحث في الموسيقى والسماع، مما يمكننا بحق اعتباره مصدرا ثريا قيما لمن يريد التوسع في هذا الباب. ومن بين أولئك العلماء: القاضي عياض، وابن حزم علي بهن سعيد المتوفى عام 456 هـ في «كتاب رسالة في الغناء الملهى أمباح هو أم محظور»، وابن زرقون محمد بن سعيد بن أحمد بن سعيد الأنصاري المتوفى عام 586 هـ في كتابه «الأنوار في الجمع بين المنتقى والاستذكار» وأبو الحسن علي بن القطان الفاسي (ت 628) في كتابه «النظر في أحكام النظر» وأبو العباس العزفي في كتابه «الدر المنظم».[9]

بقي أن أشير بعد هذا إلى أن مؤلف «تاريخ الموسيقى العربية« من كتاب «دائرة المعارف الموسيقية».[10] ذكر من بين مؤلفات القرن الثامن للهجرة كتابا أسماه «السرور والفائدة» ونسبه إلى شخص يدعى كمال الدين أبا الفضل جعفر بن ثعلب الاذفوي. ونحن نشاطر معرب الكتاب شكه في صحة هذا الاسم الذي عربه عن: «La Joie et le profit» وأعتقد أن العنوان الفرنسي يقابل كتاب «الإمتاع والانتفاع» لابن الدراج وأن المؤلف أخطأ في اسم مؤلفه.

أما الأذفوي هذا فهو صاحب كتاب «الإمتاع في أحكام السماع» الذي ألفه بمصر في النصف الأول من القرن الثامن. وقد توفي سنة 748 هـ.[11] وهناك إشكال آخر حول اسم مؤلف كتاب الإمتاع هذا، مصدره البتر الواقع في ورقته الأول: فقد نسبه كاسيري[12] وروبليس[13] إلى شخص يدعى «الشلحي«، وشاعت هذه النسبة في كتب غير قليلة. وفي رأينا أن هذه التسمية ليست إلا تحريفا للشلافي محمد بن إبراهيم (بحرف فاء)[14]

الذي هو ناسخ المخطوطة الموجودة بمكتبة مدريد الوطنية، وليس مؤلف الكتاب.

ولتأكيد ذلك يمكن الرجوع إلى ما أورده المراكشي صاحب الأعلام في ذيل ترجمته لأحمد بن العربي الحضري[15] حيث قال على لسان ناسخه: «كمل الكتاب بمن الله... على يد العبد الفقير إلى رحمة ربه محمد بن إبراهيم الشلافي، وذلك في النصف لشهر شعبان المكرم عام أحد وسبعمائة».

وإذن، فالشلافي ليس إلا ناسخا لمخطوطة مدريد، أما ابن الدراج السبتي فلم يعد هناك ما يدعو إلى الارتياب في نسبة الكتاب إليه، وهي نسبة أكدها تلميذه أبو القاسم التجيبي (666-730) في «البرنامج»[16] وعلي الخزاعي في «تخريج الدلالات السمعية« بما لا يدع أي منفذ للشك.

فإذا أضفنا إلى ما سبق أن شعراء الدولة المرينية المبرزين ساهموا بدورهم في الميدان الموسيقي وقدموا إنتاجهم الأدبي للمغنين والمطربين تأكد لدينا مرة أخرى المكانة التي حظيت بها الموسيقى في هذا العهد، ناهيك من أنه كان على رأس هؤلاء الشعراء شاعر المغرب مالك بن المرحل الذي كان شعره «رأس مال المسمعين والمغنين»[17]. ومن جهة أخرى فقد أصبح مغرب المرينيين والوطاسيين يحتفل بالمولد النبوي بصفة رسمية، وأصبح الملوك أنفسهم يرأسون مهرجانات المولد، وإلى جانبهم وزراء الدولة وكبار موظفيها، وكلهم يشجعون العامة على الاقتداء بهم، فقد أصدر السلطان الناصر لدين الله أبو يعقوب يوسف المريني سنة 961 أمرا بوجوب إحياء ليلة المولد النبوي واعتبارها عيدا رسميا كعيدي الفطر والأضحى، وأحياها بنفسه بمدينة فاس في حفل عظيم، كما انتقلت عادة الاحتفال هذه إلى الأندلس، فأصبح ملوكها يحتفلون «في الصنيع والدعوة وإنشاد الشعر اقتداء بملوك المغرب»[18] وفي معرض التنويه بما فعله ملوك بني مرين أنشأ أبو القاسم محمد بن الأمير أبي عمر يحيى آخر أمراء العزفيين على سبتة المتوفى بفاس عام 768 قصيدة أشاد فيها باحتفال المستعين بالله إبراهيم بن أبي الحسن المريني المتوفى عام 761. ومما جاء في هذه القصيدة:

بمـــولـــده فـــي زمـــان الـــربـــيـــع

ربـــيـــع أتـــانـــا يـــجـــر الـــذيـــولا

فـــــأهـــــلا بـــــه الآن مـــــن زائـــــر
أتـــانـــا بـــفـــضـــل يـــفـــوق الـــفـــضـــولا
وقـــــام الإمـــــام بـــــه المـــــرتـــــضـــــى
فـــــنـــــال ثـــــوابـــــا وأجـــــرا جـــــزيـــــلا
هـــــو المـــــســـــتـــــعـــــين أبـــــو ســـــالـــــم
مـــــلـــــيـــــك تـــــرفـــــع قـــــدرا جـــــلـــــيـــــلا

ولقد لقيت هذه الدعوة بالفعل قبولا حسنا في أوساط الشعب المغربي فكانت حفلات مولد النبي تقام في سائر الزوايا والمعاهد، بل وحتى في منازل بعض الخواص. وللتدليل على ذلك أسوق هنا ما ذكره أبو علي الحسن الوزان الفاسي في كتابه «وصف أفريقيا» حين تحدث عن مدارس الصغار (آخر دولة بني وطاس وأول دولة السعديين). قال: «ويقيم التلاميذ أيضا احتفالا بمولد النبي... ويأتي المعلم بمنشدين يتغنون بالأمداح النبوية طول الليل»[19] ومثل ذلك ما ذكره عن الشعراء أصحاب الملحون وعوائدهم ليلة المولد النبوي بقاعة سيدي فرج (بفاس) من إنشاد الأمداح النبوية بمحل مخصوص هناك.[20]

ووقف الفقهاء موقف تأييد وتحبيذ يشاركون بقصائدهم إلى جانب الأدباء والشعراء ويساهمون بدورهم في إغناء أدب المولد النبوي خاصة، ويكتبون الرسائل ويؤلفون الكتب لدعوة المسلمين إلى تخليد ذكرى المولد النبوي. وخير مثال على هؤلاء الفقهاء الرئيس أبو القاسم محمد العزفي الذي أكمل كتاب الدر المنظم في مولد النبي المعظم الذي بدأه والده أبو العباس أحمد العزفي أيام الموحدين. فلقد عرف هذا الفقيه الجليل بفضله في هذا المجال. ونحن مدينون له إذ لولاه لظل هذا الكتاب مجرد مشروع أو مقدمة تحتضنها بعض الكراسات.

وقد يطول بنا المقام هنا لو حاولنا تقصي أسماء الشعراء المغاربة الذين ظهروا في العهد المريني وكانت لهم جولات في أدب النبويات. على أننا نحيل القارئ على الأبحاث المطولة التي نشرها الأستاذ محمد المنوني في هذا الموضوع إذا ما أراد مزيدا من المعرفة بشعر النبويات على هذا العهد.[21]

وليس بعيدا أن تكون هذه النهضة التي عرفها أدب المديح قد واكبتها نهضة موسيقية، وأن تكون هذه الطفرة الفنية قد لقيت آذانا صاغية ونفوسا

راضية. ولعل مما يعزز هذا الرأي تلك المعركة الصاخبة التي قامت بين الفقهاء حول السماع، ما بين مناوئ متشدد في المعارضة ومؤيد مخلص في الدفاع، والتي كان من نتائجها كتاب الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع لمحمد بن الدراج السبتي الذي ألمحنا إليه سابقا.

ثم لعل مما يعزز هذا الرأي مرة أخرى ما عرفته قصيدتا شرف الدين البوصيري (1213-1295 م) وأعني بهما البردة والهمزية وما كان لهما من سعة الذكر بربوع المغرب، الأمر الذي أهلهما للحظوة بأروع الألحان وأبعدها أثرا في نفوس المستمعين.

وهكذا سار فن المديح في طريق التطور والازدهار، وقامت بالمغرب وخاصة جزأه الشمالي فرق المسمعين يعقدون حلقات السماع في المناسبات الدينية. وكان عيد المولد النبوي قمة هذه المناسبات.[22] ولقد كان طبيعيا أن يؤدي الاهتمام بالموسيقى والمنافحة عنها إلى تحقيق نهضة في مجال النظريات الموسيقية. ولا غرو فقد اعتبر ابن خلدون الموسيقى في مقدمته ثالثة العلوم الناظرة في المقادير بعد علم الهندسة وعلم الارتماطيقي، ومن ثم فقد أصبحنا نرى النظريات الموسيقية تبحث في موضوعات شائكة بلغت درجة قصوى من الاكتمال والتعقيد.

وسأعرض فيما يلي لطائفة من هذه النظريات معتمدا على بعض ما ذكره ابن خلدون ومعاصره لسان الدين بن الخطيب، منبها إلى أنهما وإن لم يكونا من أعلام الموسيقى المغربية فلقد حفلت كتبهما باستعراض أهم الآثار والمستحدثات الموسيقية التي كانت سائدة على عهد بني مرين، وهو عهد نشطت فيه الحركة الموسيقية إبداعا وتنظيرا.

تطرق ابن خلدون في حديثه عن صناعة الغناء إلى العناصر التي تقوم عليها اللغة الموسيقية، فجعلها ثلاثة هي: التناسب البسيط، والتناسب الذي يحدث بالتركيب، والتقدير بالعدد. وقد تصدى لشرح هذه العناصر فقال عن الأول: «ومن التناسب ما يكون بسيطا ويكون الكثير من الناس مطبوعا عليه لا يحتاجون فيه إلى تعلم ولا صناعة[23]» ويعني ابن خلدون بالتناسب البسيط اللحن الموسيقي(*) المنفرد الذي تتعاقب عبره النغمات المنفردة في

(*) اللحن الموسيقي المنفرد: الذي يتكون من جمل موسيقية ذات لحن واحد

انتظام واتساق Molodique. ثم قال عن العنصر الثاني: «ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب، وليس كل الناس يستوي في معرفته، ولا كل الطباع توافق صاحبها في العمل به إذا علم، وهذا هو التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقى»(24) ويقصد ابن خلدون بالتناسب الحادث بالتركيب نظام الهارموني(*1) أو تركيب الألحان وتأديتها في آن واحد . Harmonique.(25) أما العنصر الثالث فقد ألمح إليه في صدد تعريفه للموسيقى عندما قال: «وتقديرنا بالعدد»(26) وهو بذلك يعني الإيقاع ويشبه قول ابن خلدون هذا ما قاله فانسان داندي (1851/ 1931): «الإيقاع يعبر عنه بالأعداد وهو يتصل بعلم الارتماطيقي.(27)

وفي إمكاننا أن نخرج من كلام ابن خلدون بالاستنتاجين التاليين:

1- إنه عدل عن اعتبار الكلمات عنصرا من عناصر الموسيقى، متنكبا وجهة نظر أفلاطون(28) (429-347 ق م) وبذلك فهو يشكل حلقة تطور في تحليل اللغة الموسيقية باعتبارها أثرا فنيا مستقلا بذاته. ولا غرو فقد جاءت نظريات الغربيين فيما بعد لتؤيد ما ذهب إليه ابن خلدون.

2- إنه اهتدى إلى الحديث عن الهارموني وجعلها أحد عناصر الموسيقى الأساسية. ولعله أن يكون قد تأثر بنظريات ابن سينا في سبقه إلى الكشف عن هذا الموضوع، منطلقا فيما يبدو من ظاهرة تعدد الأصوات واختلاف طبقاتها لدى المنشدين والعازفين بعيدا عن أن يكون قد تأثر بأبحاث الأوربيين من أمثال كي داريتزو.

ولم يفت ابن خلدون أن يقر بحقيقتين اثنتين، أولاهما أن نسبة قليلة من المتخصصين في علم الموسيقى هم الذين يبحثون في موضوع الهارموني، والثانية إن التعامل مع هذا الموضوع ينحصر في المجال النظري، أما على مستوى التطبيق والممارسة فإن أذواق العامة على عهده لم تكن تستسيغ الألحان المركبة ولا تقيم لها اعتبارا.

وإلى جانب عناية ابن خلدون بتحديد عناصر الموسيقى فلقد عني أيضا بالجمال الموسيقي وحدد مقاييسه حينما ربطها بتناسب الأصوات وطرق الأداء الصوتي والآلي من همس وجهر ورخاوة وشدة وقلقلة وضغط وغيرها مما نصطلح اليوم على تسميته بمحسنات الأداء (Les nuances).

(*1) نظام الهارموني: مجموعة من الألحان من الجمل الموسيقية تؤدى في آن واحد. المحرر

ونعود إلى لسان الدين بن الخطيب (715-776 هـ) فنسجل في البداية أن المؤرخين نسبوا له رسالة في الموسيقى تعتبر في عداد المؤلفات التي ضاعت ولم تعثر عليها يد البحث والتنقيب.

وبعيدا عن هذه الرسالة وفي غمرة مؤلفاته التي كتب لها البقاء تطالعنا بين الحين والآخر فقر وعبارات تطبعها السطحية آنا فتتخذ صور المشاهدات التي عني بتسجيلها في رحلاته عبر بلاد الأندلس والمغرب، وتتسم آنا آخر بعمق النظرة فتكشف عن حظ وافر من الثقافة الموسيقية يحمل على التحسر لفقدان رسالته في الموسيقى.

ولعل من جميل الحظ أن يقف القارئ على مقالة لابن الخطيب تحدث فيها عن «المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس».(29)

وهي مقالة يجدر القول (قبل عرضها) بأنها تمتاز بطول النفس وعمق النظرة كما لا تخلو من بعض الغموض.

وسأقدم هذه المقالة فيما يلي، مخللا فقراتها بشروح وتعليقات لا أطمع في أن تبلغ ما أطمح إليه من الكشف عن أسرارها، ولكن حسبها أن تلقي بعض الضوء على ما غمض من مصطلحاتها:

قال ابن الخطيب: «المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس ذات ارتياض السمع، فيؤثر فيها عشقا ونفرة، بحيث تحار الأذهان في علته»«.

مثلما يحصل التناسب بين شيء وآخر، وبين شخص وشخص غيره، فكذلك يحصل التناسب بين الألحان الموسيقية وبين النفوس التي لها حظ وافر من تذوق السماع. وقد يكون تأثرها بتلك الألحان إيجابيا فيحدث فيها عشقا وتعلقا، كما يكون سلبيا، فيخلق فيها نفورا. وذلك أمر تحار فيه الأذهان وتعجز عن تعليله.

«وقد علل ذلك الحكماء بمناسبات عددية لما أخرجوا نسبة الصوت إلى الصوت، أو الوتر إلى الوتر، أو النقرة إلى النقرة في الخرق والحدة أو الثقل، أو في الفصل بين الأوتار والدساتين، ليوجدوا أن كل ما وقع من النسب في الأصوات الملذوذة يرجع إلى أبعادها».

وقد أرجع الحكماء حصول ذلك التأثير إلى التناسب العددي القائم بين نغمة موسيقية حادة ونغمة أخرى غليظة، أو بين وتر وآخر يختلف وضعهما على دستان الآلة الموسيقية، أو بين نقرة وأخرى يختلف موقع إحداثهما من

الأوتار، فوجدوا أن استساغة النفوس للنغمات راجع إلى طبيعة الأبعاد الفاصلة بينهما.

«والبعد: ما بين النغمتين الحادات والثقيلات وكلها في نسبة ذي الأضعاف أو في نسبة الجزء أو في نسبة الأجزاء. أعني أن التفاضل الواقع بين النغمتين أما في الزمان-فإن النغم الأطول يكون في زمن أطول، والنغم الأقصر يكون في زمان أقصر-أو في المكان-إذ المكان الذي ينغم به إما نغم أثقل أو نغم أحد-، أو في غير ذلك من الكيفيات، وهي المعبر عنها عندهم باللحون-لا بد أن يكون في إحدى هذه النسب».

والبعد في الاصطلاح الموسيقي هو المسافة الصوتية الفاصلة بين نغمة حادة وأخرى غليظة. وتنتمي سائر الأبعاد إلى أحد أنواع ثلاثة: نسبة الجزء، ونسبة ذي الأضعاف، ونسبة الأجزاء. ويعني هذا إن التفاضل الواقع بين نغمة وأخرى لا بد أن يكون في إحدى هذه النسب الثلاث. أما أوجه ذلك التفاضل فتكمن إما في زمان النغمة أو مكانها، أو غيرهما من كيفيات النغمات. ويقصد بزمان النغمة: المدى الزمني الذي يستغرقه أداؤها، وبمكاتها: الطبقة الصوتية التي تنشد عليها. وكل ذلك يعبر عنه لدى الموسيقيين باللحون.

«أما نسبة الجزء: فنسبة عدد إلى عدد بعده، كاثنين إلى ثمانية فهي بعدها، وإذا ضربت في أربعة كانت ثمانية. وأما نسبة ذي الأضعاف: فعكس هذه النسبة، كنسبة ستة عشر إلى أربعة، فإنها ربعها، وأربعة أضعافها. وأما نسبة الأجزاء: فهي كنسبة ستة إلى ثلاثة عشر، وأربعة إلى أحد عشر، فإنها ليست بجزئها ولا بعدها».

نسبة الجزء هي: نسبة عدد إلى عدد بعده، كنسبة اثنين إلى ثمانية: فثمانية تأتي في المرتبة العددية بعد اثنين، وهي من حيث القيمة العددية أكبر منه، وبينها وبين اثنين تناسب بالجزء لأنها حاصل ضربه في أربعة، ومن ثم فإن عدد أربعة قاسم مشترك بين ظرفي هذه النسبة، وذلك لأن ضربه في طرفها الأصغر ينتج عنه طرفها الأكبر.

وأما نسبة ذي الأضعاف فتتخذ وضعا معاكسا لسابقتها، وهي نسبة عدد إلى عدد قبله كنسبة ستة عشر إلى أربعة. فأربعة تأتي في المرتبة العددية قبل ستة عشر وهي من حيث القيمة العددية أصغر منها، وبينها

وبين عدد ستة عشر، تناسب بالأضعاف، لأنها حاصل قسمته على أربعة أي إنها بمثابة جذره التربيعي لأنها تساوي أربعة أضعافه.

وأما نسبة الأجزاء فهي كنسبة ستة إلى ثلاثة عشر، أو كنسبه أربعة إلى أحد عشر، وهي نسبة مختلفة لا يستقيم بناؤها، وذلك لأن العدد الأول ليس جزءا للعدد الثاني، ولأن العدد الثاني بدوره ليس بعدا سليما للعدد الأول.

«فجميع ما وقع من النسب اللحنية في نسبة الجزء أو في نسبة في الأضعاف كان ملائما عذبا يقبله السمع وتحن له القوة الناطقة وتألفه الطباع، ويتفاضل في العذب والأعذب ما وقع في هاتين النسبتين».

وكل الأبعاد الموسيقية الواقعة في حدود نسبة الجزء أو نسبة ذي الأضعاف، من شأنها أن تلائم الأذواق، وتستسيغها الأسماع، فتميل إليها الفطرة الإنسانية والغريزة الحيوانية وتألفها الطباع. وكل تفاضل يحدث بين الأبعاد المستساغة لا يخرج عن هاتين النسبتين.

وبعد ذلك ينتقل ابن الخطيب إلى استعراض الأبعاد المستلذة في السمع فيقول:

فمنها:

- البعد المسمى بـ(الذي بالأربع) وهو من نسبة الجزء. وهو كل وثلث الكل، كالأربعة إلى الثلاثة. فإنها من الثلاثة كل وثلث كل. وفيه نغم ينتقل عليها هذا اللحن، ويتركب فيها هذا البعد، وهي طنينان وبقية، وكان الذي بالأربع جنسا لها. والطنين من نسبة الجزء وهو كل (ونصف كل، وكل) وثمن كل نسبة ثمانية إلى تسعة. ويسمى بعد الانفصال».
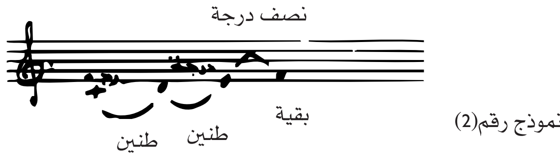
فمن الأبعاد الواقعة في نسبة الجزء البعد المسمى بالذي بالأربع. ومداه الصوتي كل وثلث كل. وبيان ذلك في نسبة أربعة إلى الثلاثة. فإن الأربعة تحتضن عدد ثلاثة بأكمله-وهو الكل-بإضافة ثلث ثلاثة-وهو ثلث كل-(أنظر النموذج رقم ١).



نموذج رقم(١)

ويحتوي البعد الذي بالأربع على أربع نغمات موسيقية يتدرج اللحن عبرها... وهو يتركب من طنينين وبقية. ويعني بالتعبير الاصطلاحي الحديث

أن الرابعة تحتوي على أربع نغمات، وإنها تتكون من درجتين ونصف درجة. (أنظر النموذج رقم 2).



نموذج رقم(2)

ويعتبر البعد الذي بالأربع-أي الرابعة La quatre-الجنس الرباعي الأسفل للسلم. والطنين بدوره بعد واقع في نسبة الجزء. ويسمى بعد الانفصال. ولعل هذه التسمية آتية من كونه يفصل بين النغمات التي يتألف منها السلم الموسيقي.

أما مداه الصوتي، فلم اهتد إلى بيانه، نظرا لما يكتسي الشرح من غموض من جهة ونظرا لاختلاف صيغ المخطوطات المعتمدة في تحقيق الكتاب من جهة أخرى، كما يبدو من وضع بعض الكلمات بين هلالين معقوفين.

ومهما يكن، فإن الطنين يتجاوز في مفهومه الصحيح درجة واحدة كاملة كما تبين في العبارة الأولى، وكما يتبين في عبارة قادمة.

- «ويتلو (الذي بالأربع) البعد (الذي بالخمس). وهو نسبة الجزء. وهو كل ونصف كل. ونسبته نسبة اثنين إلى ثلاثة. وإذا زيد على البعد (الذي بالأربع) طنين كان منها البعد الذي بالخمس. وهو جنس أعلى. ثم إذا أضيف البعد الذي بالأربع إلى البعد الذي بالخمس كان من ذلك البعد المسمى (بالذي بالكل)، وهو أعظم الأبعاد والجموع والاتفاقات اللحنية. وهو من نسبة ذي الأضعاف وهي نسبة كل، ومثل كل، كنسبة ستة إلى اثني عشر».

ويتلو البعد (الذي بالأربع)-أي الرابعة-بعد آخر يسمى بالبعد (الذي بالخمس) (quinte) وهو بدوره واقع في نسبة الجزء، ومداه الصوتي خامسة بالمصطلح الحديث، ويحصل هذا البعد بزيادة طنين واحد على الرابعة.

وتحتمل عبارة ابن الخطيب تأويلا آخر مؤداه أنه إذا أضيف إلى الرابعة طنين واحد بلغنا من السلم الدرجة التي ينطلق منها الجنس الرباعي الأعلى (2nd tetracorde) ولعل مما يعزز هذا التأويل أن المؤلف ختم هذه الفقرة

بقوله: إذا أضيف البعد (الذي بالأربع) إلى البعد (الذي بالخمس) كان من ذلك البعد المسمى بـ(الذي بالكل). وهو يعني أنه إذا التأم الجنس الرباعي الأسفل مع الجنس الرباعي الأعلى حصل من ذلك الالتئام البعد المسمى بالذي بالكل وهو الثامنة (L' Octave) (أنظر رقم 3)

نموذج رقم(3)



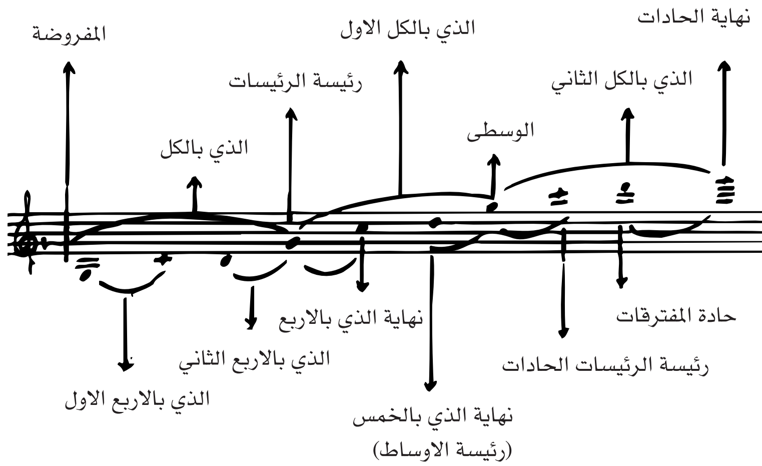
ويعتبر هذا البعد أعظم الأبعاد الصوتية وأحسن المجموع والاتفاقات اللحنية. وهو من نسبة ذي الأضعاف أي من الأبعاد المركبة.

«ثم بعده البعد المشتمل على الأبعاد كلها: فمبدؤه الطنين ويسمى هذا المبدأ (المفروضة)، وهو أثقل النغم. وآخر جواب لها أحدها، ونسبته نسبة الجزء، ثم يتلوه مبدأ الذي بالأربع ويسمى (رئيسة الرئيسات) ويتلوه نهاية الذي بالأربع ويضاف إليها الطنين فيكون نهاية الذي بالخمس ويسمى (رئيسة الأوساط). ثم يضاف إلى ذلك بعد (الذي بالأربع) ثانية، فيكون نهاية (الذي بالكل الأول). وتسمى هذه النغمة (الوسطى)، لأنها مفروضة بتوسط فتكون نهاية (الذي بالكل الأول)، ومبدأ الكل (الذي بالكل الثاني) ثم يجعلون هذه (الوسطى) مفروضة أولى عند اتخاذ الألحان، وينسقون بعدها الأبعاد فتليها في منزل (رئيسة الرئيسات الحادات)، ثم (حادة المفترقات)، ثم نهاية الحادات وبها يتم الذي بالكل مرتين. فما زاد عليها في الإفراط أو على المفروضة الأولى في التفريط فخارج عن مدركات السمع المستلذة في الجنسين، إذ لكل شيء مقادر يخصه، وجميع ما وقع في هاتين النسبتين ملذوذ».

يقدم ابن الخطيب في هذه العبارات صورة كاملة لكيفية بناء السلالم عن طريق تتابع الأبعاد، مبتدئا بأثقل نغمة وأغلظها، وهي التي أسماها النغمة المفروضة ثم منتقلا منها إلى جوابها الأول-وهو ما أسماه رئيسة الرئيسات-فجوابها الثاني-وهو ما أسماه النغمة الوسطى-فنهاية الأجوبة-وهي النغمة التي أسماها نهاية الحادات. وبذلك يقيم بناء ثلاثة سلالم (أو كثافات) كاملة.

وبعد ذلك ينبه المؤلف إلى أن ما زاد على نهاية الحادات في العلو أو نزل عن المفروضة الأولى في الغلظة كان خارجا عن مدركات السمع المستلذة، وإن الأنغام والألحان الواقعة في حدود هاتين النغمتين مستلذة ومستطابة في السمع.

ويمكن من خلال الجدول التالي التعرف على وضع السلالم الثلاثة ومصطلحاتها كما أوردها ابن الخطيب:



«وكل اصطلاح في الغناء وطبقاته بحسب البلاد والعباد فراجع إلى هذه الأجناس وبحسب هذه المفروضات».

ومهما تختلف الأمم والشعوب في تسمية الأبعاد الصوتية ووضع مصطلحاتها فإنها جميعا ترجع إلى هذه الأجناس وتخضع لهذه المقاييس ذاتها.

«وأما نسبة الأجزاء فهي نسبة عدد إلى عدد ليس بجزئه ولا بعده، كنسبة ستة إلى ثلاثة عشر، وأربعة إلى أحد عشر، وما أشبه ذلك. ووجد كل ما وقع في نسبة الأجزاء تنافره القوة الناطقة، وتشمئز منه، فظهر أن هذا التعشق سببه المناسبة في الملذوذ الذي بين العددين من التداخل والتناسب والاندراج في عالم النفس، وعالم الانتظام والإبداع والإتقان، وإن النفرة يسببها ضد ذلك من النشيج وعدم التناسب، حكمة من الله قدرها،

وعادة في الوجود عودها».

ويعود ابن الخطيب مرة أخرى لبيان النوع الثالث من أنواع النسبة، وهو ما أسماه نسبة الأجزاء، فذكر أن كل ما يقع فيها من أبعاد تنافره القوة الناطقة وتعافه الأذواق ولا تقبله الأسماع.

ثم ختم مقالته بما يفيد أن تعشق النفوس للألحان الموسيقية أو النفرة منها يرجع إلى طبيعة الأبعاد الصوتية التي تتركب منها تلك الألحان، فما كان منها متناسب الأنغام منسجم التأليف متداخل التركيب، جميل الانتظام صادق الإبداع كامل الإتقان استراحت إليه النفس واستلذته الأسماع. وما كان من الألحان على عكس ذلك ناشز الأصوات متنافر الأبعاد نفرت منه النفس واشمأزت منه الأسماع.

وتلك حكمة إلهية قدرها الله تعالى فأحسن تقديرها، وعادة عودها في مخلوقاته الناطقة.

هذه هي مقالة ابن الخطيب التي ساقها في كتابه روضة التعريف بالحب الشريف في معرض حديثه عن المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس. وإنها إلى جانب بلورتها للمستوى العلمي والنظري الذي كانت علية الموسيقى المغربية على عهد بني مرين، لتكشف عن سعة ثقافة ابن الخطيب ومدى إلمامه بقواعد الفن الموسيقي بل لعلها أن تدلنا على بعض مما قد تكون رسالته الضائعة تضمنته من أبحاث في هذا الفن.

وما أحسب هذا الرجل المتضلع في العلوم إلا أنه قد ألم بعلم الموسيقى ودرس قواعدها، فلم يكن مجرد حافظ ينقل من هنا وهناك ولا يردد أقوال الآخرين، ولكنه كان يملك حسا موسيقيا مرهفا ودراية بأسرار الأنغام ومواطن حسنها ونشازها، ومعرفة لمواقع الأوتار من الآلات، ولأصناف الإيقاعات والموازين، وأساليب تنويع الأنغام وتغيير المقامات. استمع إليه وهو يشيد بقلم كاتب سلطان تونس في صور رائعة استعارها بذكاء من عالم الفن الموسيقي فيقول: «وقد أسرج ابن سريج والجم، وأفصح الغريض بعدما جمجم، وأعرب الناي الأعجم، ووقع معبد بالقضيب... وكأن الأنامل فوق مثالث العود ومثانيه، وعند إغراء الثقيل بثانيه، وإجابة صدى الغناء بين مغانيه».(30)

ثم استمع إليه وهو يمتح من خياله الدافق وصفا لأحد مجالس الرشيد

وقد أنصت فيه الخليفة إلى شيخ «استدعى عودا فأصلحه حتى حمده، وأبعد في اختباره أمده، ثم حرك بمه، وأطال الجس ثمه، ثم تغنى بصوت يستدعي الإنصات ويصدع الحصاة ويستفز الحليم عن وقاره، ويستوقف الطير ورزق بنيه في منقاره... ثم أحال اللحن إلى لون التنويم، فخاط عيون القوم بخيوط النوم...»[31]

أفلا يكون ابن الخطيب بعد هذا قد عب من مناهل الفن الموسيقي وهو القائل في كتابه الإحاطة عند ترجمة مشيخته: «وأخذت الطب والتعاليم والمنطق وصناعة التعديل عن الإمام أبي زكريا بن زهر»؟ وناهيك من فحل من فحول الأندلس وعلم من أعلامها يأخذ عنه ابن الخطيب التعاليم - ومن ضمنها علم الموسيقى-وهو أبو زكريا بن زهر.

ولعلنا إذا ما حاولنا الوقوف على أنواع المقامات الموسيقية التي شاع استعمالها بالمغرب على عهد المرينيين وبني وطاس أن نجزم بأنها هي ذاتها التي كانت سائدة بالأندلس، طالما أن المغاربة تبنوا في تلحين سائر فنونهم الموسيقية المستحدثة-وأعني بها التوشيح والزجل والمديح-نغمات الموسيقى الأندلسية، وهي أنغام «يبدو أن نظامها في الأندلس وأفريقية الشمالية كان مخالفا للنظام المستعمل في الشرق». وعلى نقيض ما يزعمه فارمر في كتابه الملمح إليه إذ يقول عن هذا النظام: «وليس لدينا أخبار تيسر لنا تكوين رأي عن أصله ولكن إذا أمكن للمصطلحات المعاصرة والممارسة الحديثة أن تخبرنا بشيء، فإنه يبدو لنا أنه نظام «محلي»، أقول على نقيض ذلك أن هذا «النظام» هو نفسه نظام النوبات التي سيورد ذكرها الحايك التطواني في كتابه الشهير الذي سيؤلفه على عهد السلطان محمد بن عبد الله العلوي، ومن هنا لا نستطيع إلا أن نجزم بأن فارمر لم يقف على كناش الحايك، ولذلك نراه يقول: لا نستطيع إلا أن ندعي إنهم (أي الموسيقيين في الأندلس وشمال أفريقيا) احتفظوا بالسلم القديم (يعني السلم المسمى «الطنبور الخراساني»).[32]

وهكذا فإنا نجد أن فناني المغرب أصبحوا-وبالأخص في عهد بني وطاس- عالة على الأندلس في صوغ الألحان، وذلك باستثناء الأغاني البربرية التي ظلت محافظة على مقاماتها اللحنية بالرغم من ضروب التأثير التي عرفتها منذ الفتح الإسلامي.

وعلى نقيض هذا التأثير الواضح بالسلم الأندلسي فقد ظل الموسيقيون المغاربة متشبثين بالإيقاعات المحلية التي تمتاز بغناها وثرائها وجنوحها إلى التنوع المستمر والخفة المرحة.

آلات الموسيقى في هذا العهد: وقبل أن نودع عصر المرينيين وبني وطاس، يليق بنا أن نجمل القول في الآلات الموسيقية التي عرفها المغرب آنذاك، فقد تحدث محمد بن الدراج في الباب الأول من كتابه «الإمتاع» عن آلات الموسيقى المستعملة في عصره وما قبل عصره فوصفها الواحدة تلو الأخرى، وتحدث عن طريقة وظروف استعمالها.[33] كما رفع عددها إلى ما قدره إحدى وثلاثون آلة.

أما ابن خلدون فقد ذكر في مقدمته أن آلات الموسيقى كانت تقوم بدور المصاحبة للغناء، وذلك موضوع قوله: «وقد يساوق ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات».[34]

وتحتضن الأسرة الآلية حسب ابن خلدون وابن الدراج السبتي[35] ثلاثة فروع هي: آلات النفخ، وذوات الأوتار، وآلات القرع.

ا- آلات النفخ: الشبابة: وصفها ابن خلدون فقال: هي قصبة جوفاء بأبخاش في جوانبها معدودة، ينفخ فيها فتصوت، فتخرج الصوت من جوفها على سدادة من تلك الأبخاش. ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين جميعا على تلك الأبخاش وضعا متعارفا. وقد أضاف ابن الدراج: إنها آلة محدثة مركب أولها على الصفارة الجوفاء التي يصفر فيها الغلام.

المزمار: وصفه ابن خلدون فقال: ويسمى الزلامي، وهو شكل القصبة، منحوتة الجانبين، جوفاء من غير تدوير لأجل ائتلافها من قطعتين منفردتين كذلك بأبخاش معدودة، ينفخ فيها بقصبة صغيرة توصل، فينفذ النفخ بواسطتها إليها وتصوت بنغمة حادة يجري فيها من تقطيع الأصوات من تلك الأبخاش بالأصابع مثل ما يجري في الشبابة. أما ابن الدراج فقال عنه: هو الناي محدث، أو هو القصابة.

البوق: قال عنه ابن الدراج: هو منقاب ينفخ فيه، وشرحه ابن خلدون فقال «هو بوق من كاس أجوف، في مقدار الذراع، يتسع إلى أن يكون انفراج مخرجه في مقدار دون الكف في شكل بري القلم، وينفخ فيه بقصبة صغيرة تؤدي الريح من الفم إليه، فيخرج الصوت ثخينا دويا. وفيه أبخاش أيضا

معدودة، وتقطع نغمة منها كذلك بالأصابع»[36] ويعتبر البوق من شارات الملك في العهد المريني.

القرون: وتدخل غالبا في عداد شارات الملك.[37]

2- ذوات الأوتار: جوفاء كلها، ومنها:

الكران: يقول عنه ابن الدراج، إنه العود الذي يضرب بالأوتار ببضعة في الصدر تسمى الكران.

المربط: وأعتقد أنه يقصد البربط، وهو العود، فوقع تحريف في النقل، وذكر ابن الدراج من أسمائه المزهر والعرطبة.

الكيتار: انفرد بذكره ابن الدراج وجعله مربع الشكل[38] وقال: هو اسم ا مولد ولعله ما أسماه ابن بطوطة بالقنابر إذ قال: المغنون وبأيديهم القنابر[39]، وقد شرحه دوزي فقال: إنها القيثارة ذات الوترين.

الرباب: وكل من البربط والرباب على شكل قطعة من الكرة.

الطنبور: انفرد بذكره ابن الدراج وقال: هو من ذوات الأوتار. والمعزف ضرب منه.

القانون: وهو على شكل مربع، انفرد بذكره ابن خلدون فقال: وطريقة العزف عليها أن تقرع بعود أو وتر مشدود بين طرفي قوس يمر عليها بعد أن يطلي بالشمع والكندر، واليد اليسرى مع ذلك في جميع آلات الوتر توقع بأصابعها على أطراف الأوتار فيما يقرع أو يحك بالوتر.[40]

3- آلات القرع: ومنها الطسوت والأعواد وتقرع بالقضبان على توقيع مناسب.

ومن آلات النقر أيضا الطبول «التي تدق خلف ساقه السلطان وهي من خصائصه، ليس لأحد من الناس أن يضرب طبلة غيره»[41] لأنها كانت من شعار السلطان التي بلغت في موكب أبي الحسن المريني مائة طبل[42] ومن أنواعه: الكوس والعيد والكوبة والسفاقس والشيزان والكبارات، ولعل الصواب الكنارات والكبر والأصف، غير أن هناك طبولا تنفرد بخصائص ذاتية، فالكبر له وجه واحد والكوبة يضيق في وسطه ويتسع في طرفيه وهو يضرب من الناحيتين جميعا مثل السفاقس التي تعتبر من شعار المخنثين.

ويبدو أن عادة قرع الطبول ساوقت قيام الدولة المرينية منذ عهد ما قبل التأسيس الرسمي أي منذ إمارة الأغدر العسكري الذي قتله عبد المؤمن

الموحدي بالقرب من تلمسان سنة 540، وكان من بين ما غنمه طبوله.[43] وقد انفرد ابن الدراج في كتابه الإمتاع بذكر آلات أخرى وهي:

1- الصنج، عرفه فقال: هو آلة رومية وعرفة الفيروز أبادي في القاموس المحيط[44] فقال: شيء يتخذ من صفر يضرب أحدهما على الآخر، وآلة بأوتار يضرب بها، معرب. والصنج بمفهومه الأول من آلات القرع، وهو إذن قطعتان نحاسيتان أشبه ما يكون بما ندعوه اليوم باسم Cymbale بينما هو في مفهومه الثاني ضرب من ذوات الأوتار.

2- العزف، وقد أمسك عن تعريفه.

3- الشاهين، واكتفى بوصفه أنه مولد.

4- الصفارة، ولعلها من آلات النفخ.

5- الدف والغربال والمصافق والقضيب.

وقد أغفل ابن خلدون وابن الدراج كلاهما ذكر آلات موسيقية أخرى في المغرب على عهدهما وقبله ومنها:

- التربال، وهو«طبل كبير، إذا وضع السلطان رجله في الركاب ضرب عليه ثلاث ضربات إشعارا بركوبه».[45]

- السطاعة، وهي آلة يضرب بها وأصلها من السودان.[46]

وقد انتهى ابن خلدون من خلال تقصيه العلمي إلى الحقيقة التالية، وهي أن العرب كانوا منذ أن انتقلت خلافتهم ملكا يتخذون قرع الطبول والنفخ في الأبواق في مواطن حروبهم ومظاهر أبهتهم، على حين كان العجم يتخذون في حروبهم الغناء ويستعملون في مواكبهم الآلات الموسيقية لا طبلا ولا بوقا[47]، فيقرعون الأوتار وينفخون الغيطات يذهبون فيها مذهب الغناء[48] على أنه يعود فيسجل في إحدى مشاهداته بالمغرب أن الشاعر الزناتي كان يتقدم الصفوف ويتغنى فيحرك بغنائه الجبال الرواسي، ويبعث على الاستماتة من لا يظن بها.[49] ويسمى هذا الغناء عند زناته «تاصوكايت».

ولعل مما يدل على علو شأن الموسيقى في العهد المريني ظهور البوادر الأولى لما يمكن أن نسميه بالموسيقى العسكرية، فقد أفرد الرحالة شيخ كتاب أبي عنان إبراهيم بن عبد الله النميري المعروف بابن الحاج المتوفى عام 713 موسيقى الجيش العناني بفصل خاص من رحلته الموسومة بـ«فيض

العباب وإفاضة مداح الآداب من الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب« .
ومما جاء في هذه الرحلة وصف لمناورة حربية قام بها أسطول أبي عنان إذ يقول:... فما شوهد أبدع من تلك الأجفان وقد صدحت موسيقاها فقرعت الطبول وعلت أصوات البوقات والأنفار.[50]

ومن جهة أخرى فقد كان قادة الأعزاز-وهم أتراك مصريون تحولوا في العصر الموحدي إلى شمال أفريقيا واستخدمهم يعقوب المنصور في جيشه- يختصون بضرب الطبول ونفخ المزامير نظير عادة الملوك المصريين.

فلما كان عهد بني وطاس تطور النظام الموسيقي الذي يرافق موكب السلطان إذ التحقت به فرقتان موسيقيتان، إحداهما للطبول، والثانية «فرقة الأبواق التي ينفخ فيها وقت أكل الملك وعند التمرينات العسكرية وساعة الحرب» أما الفرقة الأولى فيحمل كل واحد منها على فرسه طبلا نحاسيا على هيئة الصحن، أعلاه واسع وأسفله ضيق... تضرب عليه يد قوية متمرنة ويسمع دويه من مسافة بعيدة[51] ونستنتج من هذا الوصف الذي أورده الوزان الفاسي المعروف بليون الأفريقي أن الموكب السلطاني كان يجمع بين التقليد والتجديد، فهو من جهة يتمسك بجوقة الطبول التي تعتبر من ألوية السلطان منذ عهد الموحدين، بيد إنه قد ضم إليها الجوق العسكري الذي ينفخ في الأبواق أنغاما شجية في وقت الراحة، حماسية في ساعة الحرب.

الهوامش

(1) الزجل في المغرب-القصيدة الدكتور عباس الجراري، ص.578 طبعة 1 مارس 1970.
(2) كتاب الروض الهتون في أخبار مكناسة الزيتون. أبو عبد الله محمد بن أحمد المعروف بابن غازي المكناسي المتوفى سنة 919 هـ/1513 م مطبعة الأمنية 1952 ص.21.
(3) إدريس بنجلون مجلة الفنون سنة 1 عدد 7 و8 ماي وينيوه 1974، ص.150.
(4) المقدمة الباب الخامس، الفصل الثالث والعشرون. طبعة المكتبة التجارية بمصر ص.405
(5) أنظر فصل. شجرة ما يضطر باب الملك إليه-نقلا عن نفح الطيب للمقري. ج:4.
(6) الحياة الفكرية المغربية على عهد المرينيين والوطاسيين،«محمد بنشقرون، الرباط» 1974 مط. م الخامس فاس ص.127.
(7) نفس المرجع، ص.132
(8) الجزء الثاني، ص 396 عند ترجمته لأحمد بن العربي الحضري.
(9) دعوة الحق. محمد إبراهيم الكناني ج1 س 10 ص 84-89
(10) للأستاذ بول رووانت. تعريب الأستاذ إسكندر شلفون القسم الأول طبعة 1927ص. 22.
(11) معجم سركيس: ج 3. ص 416-417
(12) مخطوطات المكتبة الوطنية بمدريد.
(13) لائحة المخطوطات العربية الموجودة بالمكتبة الوطنية بمدريد .1889
(14) أو بحرف الجيم حسب الأستاذ محمد إبراهيم الكتاني دعوة الحق ع 1 س 10 ص 84-89
(15) الأعلام ج 2. ص 396
(16) مخطوطة بالاسكوريال رقم 142 نقلا عن محمد بنشقرون الحياة الفكرية المغربية على عهد المرينيين والوطاسيين ص 127.
(17) مختصر الإحاطة في أخبار غرناطة لليفرني لوحة 190.
(18) ابن خلدون-التعريف بابن خلدون. تصحيح محمد بن تاويت الطجي ص.85.
(19) حياة الوزان الفاسي وآثاره. محمد المهدي الحجوي. المطبعة الاقتصادية بالرباط 1304 هـ/ 1930م ص.88
(20) نفس المرجع، ص 80
(21) مجلة الثقافة المغربية العدد 4 سنة (1971 ص 87-102/ دعوة الحق عدد 7 سنة 12. ص 62 - 65).
(22) أنظر تقريرا لمشاهد أجنبي نشر في مجلة تطوان العدد 9 سنة 1964. ص 142.
(23) المقدمة الباب الخامس الفصل الثاني والثلاثون. طبعة المكتبة التجارية بمصر ص.425
(24) نفس المرجع ص.425 المحرر
(25) تحدث ابن خلدون عن رابع علوم الفلسفة والحكمة وهو العلم الناظر في المقادير، فذكر أنه اشتمل على أربعة علوم، تسمى التعاليم: أولها علم الهندسة وثانيها علم الارتماطيقي، وثالثها علم الموسيقى وهو معرفة نسب الأصوات والغم بعضها من بعض وتقديرها بالعدد وثمرته معرفة

تلاحين الغناء، ورابعها علم الهيئة.. (ص 479) وقد عاد-تبعا لسياق البحث-ليتناول هذه العلوم في فصول مستقلة، فخص علم الارتماطيقي بالشرح والتحليل في الفصل الرابع عشر، وخص العلوم الهندسية بمثل ذلك في الفصل السادس عشر. ولكنه لم يفعل بعلم الموسيقى وهو ثالث العلوم الناظرة في المقادير-ما فعله بالعلوم الأخرى، الأمر الذي يدعو إلى الحيرة ويحمل على التساؤل عن دواعي إمساك ابن خلدون عن شرحه بالرغم من انعقاد عزمه على ذلك كما ذكر في الفصل الذي عقده عن الغناء فقال معقبا على التناسب الذي يحدث بالتركيب: «وهذا هو التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقى كما نشرحه بعد عند ذكر العلوم» (صفحة425)

(26) نفس المرجع الباب السادس. الفصل الثالث عشر. ص 479

(27) دروس في التأليف الموسيقي. فانسان دندي الكتاب الأول 1912 , 1912 Vincent d,Indy. Cours 1912 de compositions Musicales 1 Livre

(28) المقدمة ص425

(29) روضة التعريف بالحب الشريف. تحقيق د. محمد الكتاني. دار الثقافة. البيضاء ج 1. ص من 387 إلى 390.

(30) التعريف بابن خلدون. عبد الرحمن بن خلدون. تحقيق ابن تاويت الطنجي. القاهرة 1951م-1370هـ. ص 166-167.

(31) نفح الطيب. المقري. الجزء 4.

(32) نفس المرجع ص 241

(33) الحياة الفكرية المغربية على عهد المرينيين والوطاسيين «محمد بنشقرون» ص. 132

(34) لمقدمة، الباب الخامس. الفصل الثاني والثلاثون ص.423.

(35) نقلا عن مشاهدات صاحب الأعلام. الجزء الثاني. ص 396-397 المطبعة الملكية بالرباط 1974

(36) المقدمة ص 423.

(37) نفس المرجع ص 658

(38) تاريخ الموسيقى العربية. فارمر نقلا عن مخطوط مدريد رقم 603 ص 248.

(39) الجزء الثاني ص 190

(40) المقدمة ص 424.

(41) سميح الأعشى الجزء الخامس ص 308 المؤسسة المصرية العامة

(42) المقدمة ص 260

(43) يسميه ابن أبي زرع في «الذخيرة السنية» المخضب بن عسكر.

(44) الجزء الأول ص 197 طبعة مصر.

(45) صبح الأعشى الجزء الخامس ص.208 المؤسسة المصرية العامة.

(46) ابن بطوطة الجزء الرابع ص405 طبعة باريس.

(47) المقدمة ص: 260

(48) نفس المرجع ص: 260

(49) نفس المرجع ص: 258

(50) مخطوطة محفوظة بالخزانة الملكية تحت رقم 3267

(51) حياة الوزان الفاسي وآثاره المطبعة الاقتصادية بالرباط ص.94-95.

٦ الموسيقى على عهد السعديين (٩٥٦_١٠٦٩ هـ/ ١٥٤٩_١٦٥٩م)

كان لازدهار الحركة الاقتصادية في عهد السعديين انعكاسات طيبة على الميادين الفنية والأدبية، فقد ساعدت على ازدهار الفن المعماري الذي ما تزال آثاره باقية على قلتها تشهد بسمو ذوق البناة والمهندسين، كما ساعدت على ازدهار فن الموسيقى وبخاصة أثر الهجرة الكبرى لمسلمي الأندلس. على أن مما ينبغي الإشارة إليه هاهنا أن بعض فناني المغرب آنذاك بلغوا من المستوى الفني ما أهلهم لابتداع بعض أساليب التأليف الموسيقي، ناهيك من نوبة للاستهلال وميزان الدرج.

فأما نوبة الاستهلال فقد جاء ابتكارها على يد الفنان الحاج علال البطلة وزير عبد الله محمد بن الشيخ، وهو بلا ريب فتح جديد في الموسيقى الأندلسية أضاف إلى النوبات المتداولة آنذاك إمكانيات أخرى في التعبير الفني وفتح آفاقا جديدة للابتكار أنعشت قرائح المؤلفين وأمدتها بنفس جديد.

هذا ويرى الأستاذ محمد المنوني إن فناني العصر السعدي ذهبوا إلى أبعد من ابتكار طبع الاستهلال: ذلك أن الوجدي الذي يغلب على ظنه إنه هو محمد بن علي الوجدي ثم الفاسي الملقب بالغماد المتوفى سنة 1033 هـ، أضاف إلى منظومة عبد الواحد بن أحمد الونشريسي المتوفى عام 955 هـ، التي استعرض في أبياتها سبعة عشر طبعا أبياتا أخرى استدرك فيها ستة طبوع هي: الاستهلال، والمشرقي الصغير، وعراق العجم، والمجنب، وحمدان، وانقلاب الرمل. وقد عقب الأستاذ المنوني على هذا الاستدراك بقوله: «لا يبعد أن تكون الطبوع الستة مما أضافه المغاربة لهذه الموسيقى في عصر السعديين سيما وقد ذكر بينها طبع الاستهلال وحمدان وقد علمنا أن طبع الاستهلال اخترع بفاس أيام السلطان السعدي محمد الشيخ، كما علمنا أن طبع حمدان استخرجه مغربي من سوس[1]، على إنه إذا لم يكن هناك ما يحمل على الشك في نسبة اختراع الاستهلال إلى موسيقي مغربي هو الحاج علال البطلة فإن من الباحثين من يرجع أصل طبع حمدان إلى سوس من بلاد إيران. الأمر الذي يدعو إلى الارتياب في صحة ما ذكره البحاثة الأستاذ محمد المنوني.

وإذا جاز لنا أن نعتبر ابتكار نوبة الاستهلال فتحا جديدا في دنيا اللحن والمقامات، فلقد جاء ابتكار الدرج ليكلل تاج الإبداع بما أضفاه على الموسيقى الأندلسية من حلل في دنيا الإيقاع، ذلك أن الموازين الأندلسية التي كانت شائعة لم تكن تعدو الأربعة، هي البسيط والقائم ونصف، والبطايحي، والقدام، فأصبحت خمسة بعد ابتكار ميزان الدرج الذي يظهر أنه اشتق اسمه هذا من كونه درج في ميزان البطايحي. ويعتبر هذا الابتكار مغربيا صرفا، إذ لا وجود بتاتا لميزان الدرج في المالوف التونسي ولا في الغرناطي الجزائري.

وقد كان من نتائج هذا الابتكار أيضا إغناء الموسيقى المغربية بألحان وموازين جديدة زادت في إنماء التراث المغربي.

وإلى جانب هذا اكتملت على العهد السعدي. فأصبحت تضم ضروبا من النظم الشعري من صنعات فصيحة وأزجال وموشحات، وبراول مغربية تمتاز بشعبيتها وخفة ألحانها.

ومن جهة أخرى فإنه ما إن أطل عصر السعديين حتى ظهرت في مجال

الموسيقى والغناء أوزان جديدة في الملحون هي المبيت ومكسور الجناح والمشتت والسوسي، وهي بحور سنعود إلى تفصيل الحديث عنها في الفصل الخاص بالملحون.

على أن ما امتاز به هذا العصر هو استحداث ظاهرة الصروف في عالم الزجل، ويرجع الفضل في ذلك لعميدي الزجل المغربي في ذلك العصر، وهما عبد العزيز المغراوي (ق 10 و11) والمصمودي من بعده (أوائل ق 11). فقد رأيا بما أوتيا من رهافة ذوق وواسع خبرة بالملحون أن الزجل كان يخلو من أية قواعد أو ركائز يعتمد عليها في نظم القصائد، وإنما كانت العادة أن يقيس الناظم على قصائد غيره، فاتخذا الصروف مقياسا لوزن الأبيات. والصروف نوعان:

1- الدندنة: وهي قائمة على «دان دان» وهو مقياس موسيقي صرف ابتكره المغراوي. ومن الأمثلة على تطبيقها قولهم بالنسبة للبيت التالي من شمعة ابن علي:

ايلا باكيا بسقامك سوقي سقام حالي

من قيس وأرثو آفناه أغرام حب ليلى

أدان دان داني يا دان دان داني

أدان دان داني دان يا دان دان داني

وكذا قولهم بالنسبة لحربة «المزيان» للعلمي:

حن واشفق واعطف برضاك يالمزيان

لا اسماحا ميعاد الله يالهاجر

دان داني يا داني دان دان يا دان

دان داني يا دني دان دان داني

2- مالي ومالي: هي صروف ابتدعها المصمودي. ومن الأمثلة عليها قولهم عن «وردة ابن سليمان».

لا تلوموني في ذا الحال جيت نشهد وانودي

يا عدولي فالموت أسبابي خد فوردا

للايامولاتي للاويا مالي مالي

للا يا مولاتي للا ويا مالي مالي(2)

إن ابتداع الصروف بنوعيها لجدير بأن يعتبر-إذا ما أضيف إليه استحداث

الأوزان السالفة الذكر-طفرة جديدة وحدثا هاما في تاريخ تطور الموسيقى الشعبية المغربية عموما والملحون خصوصا، وهو يرتبط كما نرى بالإيقاع الموسيقي الذي يعتبر من أبرز العناصر التي تقوم عليها اللغة الموسيقية، وكان الغرض من وضع هذه الوسائل أن تساعد كلا من الناظم والمنشد على ضبط الإيقاع الموسيقي.

وأحسب إنه لو قدر لهذه الصروف أن تتبلور وتستغل كامل الاستغلال من طرف الموسيقيين لتحولت في النهاية إلى رموز ومصطلحات موسيقية صرفة، نستطيع اليوم أن نسلكها في عداد الأوزان الموسيقية البسيطة والمركبة بأنواعها الثنائية والثلاثية والرباعية، ولكن المنشدين آثروا ركوب سبيل التقليد والمحاكاة وساروا في إنشادهم على هدى من القصائد التي كانوا يتخذونها مقياسا لهم ومعيارا.

ولا بد من وقفة قصيرة نستعيد فيها ذكرى أمام الزجالين بالأندلس أبي بكر، محمد بن قزمان (480-555) وهو يقول في أحد أزجاله:

ونجــــوم الـــــســـــعــــد تـــطـــلـــــع

ونــــوار الــــيـــــمــــن تــــفـــــتــــح

وغـــــــــنـــــــــــــا ودن دن دن

ولـــــعـــــب وكـــــح كـــــح[3]

فإن صدى بيته هذا ما فتئ يرن في الآذان حتى اقتبس منه المغراوي دندنته.

ويخيل إلينا إن هجرة الموسيقى الأندلسية التي شهدها المغرب على عهد المرينيين والسعديين كانت ذات أثر سلبي على حركة تطور فن الملحون الذي تبنى أنغام الآلة منذ نشأته الأولى، فجاءت الهجرة الفنية لتشجع شيوخ الملحون ومنشديه على تبني أوزان الآلة مثلما تبنوا مقاماتها، ومن ثم فلا عجب أن نرى المصمودي الآنف الذكر يثور على الدندنة ويقترح أن يستبدل بها مالي قائلا: زولوا علينا داني داني، فات وقتها، واعملوا لنا مالي مالي «ثم لا عجب بعد ذلك أن يلمس من بعده من الشيوخ أن الصروف لا تكفي لضبط الإيقاع فيضطر الوزان أن يضيف إليها بعض الكلمات التي يشد بها الميزان مثل الرادا-سيدنا-للامولاتي...».[4]

ومهما يكن من أمر فإن رواد الملحون إذا كانوا قد أجمعوا على الأخذ

بأنغام الموسيقى الأندلسية وأشاعوا استعمالها في قصائدهم فلقد وقف بعضهم من أوزانها غير هذا الموقف، وراحوا يبتكرون أصنافا من الإيقاعات والموازين.

وإلى جانب ما عرفته الموسيقى الأندلسية وطرب الملحون من ازدهار في العهد السعدي، فلقد سار فن المديح بدوره في طريق التقدم، وذلك بفضل المنصور السعدي الذي «جعل من المولد النبوي أكبر احتفال رسمي للدولة والأمة، فكان يقيم في قصره الحفلات الفخمة التي تزدان بالشموع الموقدة وعزف الأجواق الموسيقية وإنشاد القصائد المولديات، وترنم المسمعين بأشعار وموشحات رجال الصوفية القدماء».(5)

ولقد أشاد أكثر من واحد بصنيع المنصور في ليلة المولد النبوي، فهذا أبو الحسن التمجروتي المتوفى سنة 1003 في رحلته المسماة «النفحة المسكية في السفارة التركية» يصف احتفاله بمراكش عام 998 فيقول في هذا الصدد: «وأنشدوا القصائد ومقطعات في مدح النبي المكرم وفضل مولده العظيم، ونظموا في ذلك الدر المنظوم، وبالغوا في ذلك وأطنبوا، وتخلصوا منه إلى ذكر أمير المؤمنين وتفننوا في مفاخره العلمية، وانبسطوا بألسنة فصاح ونغمات ملاح وطرائق حسنة، وفنون من الأوزان المستحسنة، فأصغت الآذان عند ذلك بحسن الاستماع إلى محاسن السماع». وهذا أحمد بن القاضي المكناسي في الباب الرابع من كتابه «المنتقى المقصور على محاسن الخليفة المنصور» ينوه بما كان يولي لهذه المناسبة العظيمة من حفاوة وتقدير. أما الفشتالي فقد ترك لنا وصفا كاملا ودقيقا لبرنامج الاحتفالات التي كانت تقام بهذه المناسبة نستخلص منه ما يمس الجانب الموسيقي دون غيره. قال: والرسم الذي جرى به العمل... إنه إذا اطلعت طلائع ربيع الأول... توجهت العناية الشريفة إلى الاحتفال له بما يربي على الوصف... فيصير الرقاع إلى الفقراء أرباب الذكر على رسم الصوفية من المؤذنين النعارين في السحر بالآذان... حتى إذا كانت ليلة الميلاد الكريم... تلاحقت الوفود من مشايخ الذكر والإنشاد... وحضرت الآلة الملوكية... فارتفعت أصوات الآلة وقرعت الطبول، وضج الناس بالتهليل والتكبير والصلاة على النبي الكريم... وتقدم أهل الذكر والإنشاد يقدمهم مشايخهم... واندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة في مدائح النبي

الكريم صلى الله عليه وسلم، يخصها اصطلاح العزف بالمولديات نسبة إلى المولد النبوي الكريم، قد لحنوها بألحان تخلب النفوس والأرواح، وترق لها الطباع، وتبعث في الصدور الخشوع، وتقشعر لها جلود الذين يخشون ربهم، يتفننون في ألحانها على حسب تفننها في النظم. فإذا أخذت النفوس حظها من الاستمتاع بألحان المولديات الكريمة تقدمت أهل الذكر المزمزمون بالرقيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتري رضي الله عنه وكلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق، كل ذلك تتخلله نوبات المنشدين للبيتين من نفس الشعر... «ومما يدل على رقة طبع المنصور وولعه بالألحان العذبة ما رواه الفشتالي من أن «الشأن في الإنشاد أن يقف الشاعر بازاء المسمع مستتيبا إياه في إنشاد ما حبره».[6]

وغير بعيد عن المحافل الرسمية بالبلاد، كانت الزاوية الدلائية بدورها ملتقى للمنشدين بمناسبة المولد النبوي، يجتمعون فيها فينشدون القصائد والموشحات والأزجال في مدح الرسول الكريم. ولقد بلغ الذوق الموسيقي في هذه الزاوية درجة رفيعة أصبح معها الشيخ محمد بن أبي بكر الدلائي نفسه-وهو ابن مؤسس الزاوية-رقيق الطبع ميالا إلى السماع شديد التأثر به. فبلغ ذلك شيخه أحمد بن القاضي فكتب إليه يقول:

عهدتك ما تصبو وفيك شبيبة

فمالك بعد الشيب أصبحت صابيا

فأجابه الدلائي بقوله:

نعم لاح برق الحسن فاختطف الحشا

فلبيته من بعد ما كان آبيا

على أننا لا يسعنا أن نودع عصر الأشراف السعديين دون أن نعرج على البوادر المبكرة للتأثير الأجنبي في الموسيقى المغربية. فلقد أصبح المغرب آنذاك محط أطماع دول الجزيرة الأيبرية التي تهاجمه من الشمال والغرب، على حين قامت تواجهه في خط الحدود الشرقية جيوش الإمبراطورية التركية التي أقامت بالجزائر حكم الدايات منذ القرن السادس عشر الميلادي.

ولقد أمكن لبعض الأنظمة الأجنبية أن تتسرب إلى المغرب على تلك الأيام، فتأثر المغرب ببروتوكول البلاط العثماني في تقاليده وملابسه ونظام

مقابره وتزين ملوكه بزي الأتراك وجروا مجراهم في كثير من شؤونهم «واتخذوا لأنفسهم الألقاب السلطانية[7]»، كما تأثر المغرب بالهندسة المعمارية الأوربية، فأقام حصونه على شاكلة الحصون البرتغالية والأسبانية واستفاد من خبرة أوربا البحرية في تنظيم الموانى والمراسي. يقول المؤرخ البرتغالي دياما دوكوا في هذا الصدد: «وكان بها (أي أزمور) عدد كثير من البرتغاليين الذين أخذ عنهم ا السكان طريقة البناء وأنماط العيش».

وما من شك في أن استقرار الجاليات الأجنبية بالموانى والحصون المغربية المحتلة، وممارسة هذه الجاليات لحياتها اليومية وطقوسها الدينية وأعرافها الاجتماعية استلزم أن تشاد الكنائس وتقام الصلوات ويتلى القداس، كما استلزم أن تتخذ الحاميات العسكرية فرقا موسيقية لا غنى عنها سواء في أيام السلم أو الحرب.

ولعل أبرز هذا التأثير المبكر أن يكون الموكب الملكي قد تبنى نظام الجوقة العسكرية النحاسية، هذا النظام الذي أثبت المؤرخون وجوده بكيفية لا تقبل الجدال أو الشك في استعراضات الجيوش أو لدى تنقل المواكب الملكية، وأن يكون المغرب أيضا قد تلقى أولى تركيبات الموشح الشرقي مع الوفادات التركية التي انطلقت من أرض الجزائر أو وجدت لها مستقرا بين الجنود المغربية النظامية أو بين قراصنة المغرب في سلا وغيرها.[8]

وعلى الرغم من ضحالة المصادر التاريخية التي من شأنها أن تمدنا بما يساند ما انتهينا إليه ويرفع عنه مظهر الاستنتاج الخاص، فإن التقصي في البحث والنظر في بعض الزوايا المظلمة من تاريخنا كثيرا ما يقفان بالباحث على بعض الوقائع التي تؤيد ما نذهب إليه. من ذلك ما ورد في تقرير الطبيب اليهودي الذي كان يرافق المولى عبد الملك السعدي والذي بعث به إلى أخيه من مدينة فاس في 16 أغسطس 1578. فقد ذكر أن المنصور السعدي أمر بدفن أخيه المولى عبد الملك في حفل عظيم كان فيه «القوم يقرعون الطبول ويزمرون بالمزامير.»[9]

وفي اعتقادي أن إيراد لفظ المزامير في صيغة الجمع ليس من قبيل تعدد الآلة في صورتها الواحدة، ولكنه إشارة إلى تنوع آلات النفخ مما يدل على وجود جوقة نحاسية بمفهومها الجديد.

وتأتي وثيقة تاريخية أخرى لتسعفنا بما يزيد عن تأكيد التأثير الأجنبي

في الموسيقى المغربية خلال العهد السعدي، وذلك من خلال ما حكاه أبو العباس أحمد المنجور في فهرسه عن معاصره الفقيه عبد الواحد بن أحمد الونشريسي (ت 955 هـ) وهو في أحد مجالسه العلمية يدرس فرعي ابن الحاجب، حيث قال عنه: «وكان يهتز عند سماع الألحان وآلات الطرب لاعتدال مزاجه وقوام طبعه. ومن رقته وذكائه أنه كان يدرس يوما فرعي ابن الحاجب في المسجد المعلق برحبة الزبيب، فاجتازت من هناك عمارية مصحوبة من الزمارة المسماة عند العامة بالغيطة[*] والأطبال والبوقات فأخرج رأسه من الطاق فأصغى لذلك وقال: ما تأتي هذا لأصحاب العمارية حتى أنفقوا فيه مالا معتبرا، ونحن نسمعه مجانا فكيف لا نفعل»[10] فإن هذه الحكاية-بالإضافة إلى كونها تكشف عن اهتمام الفقيه عبد الواحد الونشريسي بالموسيقى وولعه بسماعها-لتدل بشكل واضح على تسرب البوقات إلى العمارية، وهى أحد الأنماط الموسيقية الشعبية التي تشبه إلى حد ما ما نصطلح اليوم على تسميته بـ مجموعة «الطبالين والغياطين» التي ترافق العروس المحمولة إلى بيت زوجها داخل هودج مكسو بأثواب حريرية.

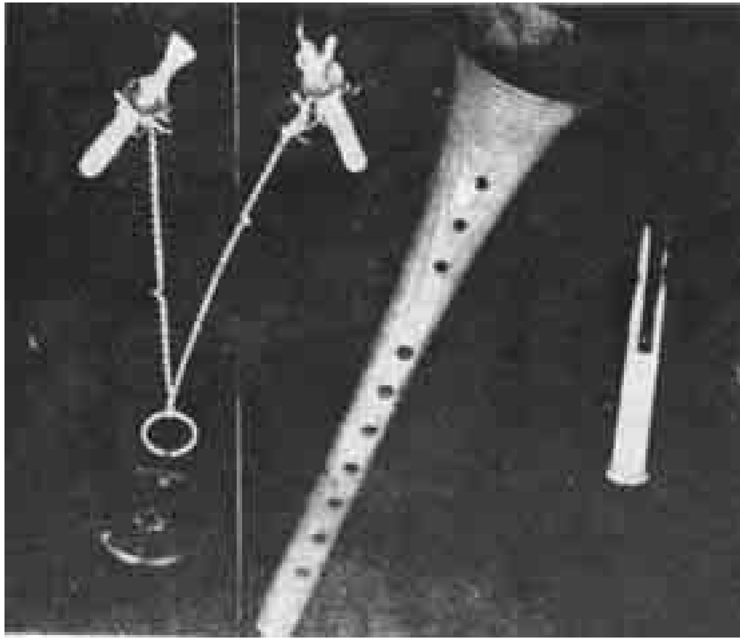
على أننا نجد في كتاب «أغاني السقا ومغاني الموسيقى[*1]» الذي ألفه إبراهيم بن محمد التادلي الرباطي في العقد الأول من القرن الرابع عشر للهجرة ما يؤكد هذا الاستنتاج، ذلك إنه ذكر من بين النغمات الموسيقية الشائعة في عصره-أي قبل 1883م-طبوعا أربعة وهي: بشراف، وتركي، وتركي مغلوق، وتركي بالزوايد[11] وهي طبوع لأمراء في نسبتها إلى تركيا، أصلا، لا اقتباسا بل إن أولها، وهو البشرف بعد حذف حرف المد يتجاوز مفهوم الطبع ليرقى إلى مفهوم أوسع وهو«إحدى حركات النوبة التركية التي تعني الاستهلال على الآلات».[12]

وقد أدرج صاحب الكتاب المومأ إليه هذه الطبوع الأربعة تحت صنف من النغمات المغربية أسماه ألحان أجواق الطبول والمزامير». وهي إشارة ترتبط بمشاهدة الطبيب اليهودي وتؤكد ما ذهبت إليه من تسرب الآلات والمصطلحات الموسيقية التركية إلى المغرب في القرن السادس عشر من الميلاد.

(*) الغيطة: آلة موسيقية شعبية مغربية (من آلات النفخ) المحرر

(*1) ذكر العنوان في كثير من المصادر (أغاني السبقا وأغاني الموسيقى) المحرر

ولعل مما يزيد في تأكيد الاستنتاج الذي انتهيت إليه رواية أخرى حول ظروف ابتكار طبع الاستهلال، ساقها أحمد بن محمد الحضري في مجموعه حين قال: (فرع من الذيل، استخرجه الحاج علال من مدينة فاس. وكان من وزراء الأمير عبد الحق المريني... . وكانت له قدم راسخة في علم الموسيقى. فلما قطع الأمير عبد الحق إلى الجزيرة الخضراء برسم الجهاد، جاز معه الحاج علال ليستفيد من أهلها ما يستفاد، فلما قدمها سمع بخبره أهل فنه... فتلقوه وطلبوا ضيافته للسلطان ومشوا به إلى دار الزعفران....



الغيطة

فلما انضم الشمل وكمل المنى وحضر أهل الآلة وأرباب الغناء، تكلمت الأنغام الموسيقية وجاوبها أهل اللطافة والرقة بأنغام الديل الشجية، ثم استنبط الحاج علال من نغمته هذا الطبع وصعد إلى مكان مرتفع وهلل به على رؤوس الجميع. ولهذا سمي بالاستهلال ثم استحسنه أهل الجزيرة غاية الاستحسان... فلم يخرج علال من الجزيرة حتى أخرج معه الطبوع

كلها... وهو أول من أتى بالآلة إلى المغرب».[13]

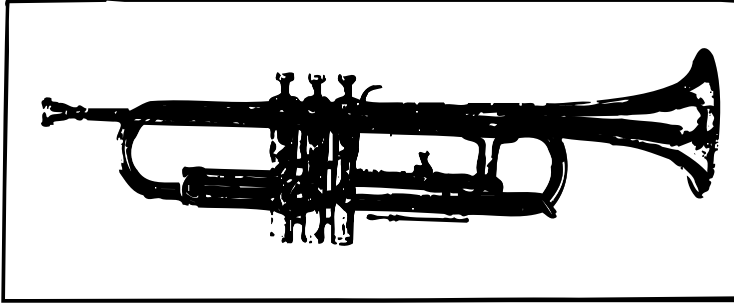
وبالرغم ا من الشك الذي يخامرنا في صحة كثير من المعلومات التي يسوقها الحضري في روايته هذه عن الظروف التاريخية التي تم فيها ابتكار طبع الاستهلال وعن شخص الحاج علال (البطلة) الذي تكاد المصادر التاريخية تجمع على أنه عاش في العصر السعدي وليس في العهد المريني، وكذا عن تنقله إلى الجزيرة الخضراء صحبة السلطان واحتفاء أوساطها الفنية بمقدمه على النحو المذكور، ثم عما زعمه من أن الحاج علال هو الذي نقل الطبوع كلها من الأندلس إلى المغرب، بل هو الذي نقل الآلة الأندلسية، وكأنما كانت وسائل التواصل المعرفي بين العدوتين مقطوعة من قبل وحتى في فترات الوحدة التي جمعت بينهما عبر قرون... بالرغم من كل ذلك فإن رواية الحضري تنطوي على ما من شأنه أن يشير إلى استلهام طبع الاستهلال من الموسيقى الأسبانية التي لا نحسب إلا أنها استطاعت أن تكتسح معاقل الإسلام في ربوع الأندلس رفقة الجيوش المسيحية وجحافل النصارى الذين كان دأبهم يومئذ-وبوحي من تعاليم محاكم التفتيش-مطاردة كل معالم الثقافة العربية والإسلامية وبالتالي إرغام المسلمين المدجنين على الظهور بمظهر النصارى كالتخاطب بلغتهم والتزيي بزيهم وترتيل صلواتهم الكنسية وأناشيدهم الشعبية.

وهكذا تأتي رواية الحضري-بالرغم مما يعتورها من اضطراب-لتدلنا على وجه من وجوه التأثير المبكر للموسيقى الأوربية في الموسيقى المغربية، وذلك من خلال عملية ابتكار طبع الاستهلال الذي لا يختلف في شيء عن مقام[*2] ضو من الديوان الكبير والذي تحمل ألحان نوبته في طريقة بنائها وتركيبها كثيرا من الخصائص والسمات التي تطبع أسلوب التلحين في الموسيقى الأوربية الكلاسيكية.

ويزيد في تأكيد هذا الاستنتاج ما ذكره مؤرخ وشاهد عيان شغل وزارة القلم عند المنصور الذهبي، وهو أبو فارس عبد العزيز محمد الفشتالي المتوفى سنة 1031 هـ إذ قال في وصف موكب المنصور «وأمامه الطبل العظيم الذي دوى صوته على البعد، ومن خلفه الطبول الأخرى التي تقرع مع المزامير المعروفة بالغيطات (واحدتها غيطة) يتولى النفخ فيها قوم من

(*2) مقام ضو: مقام دو Do المحرر

العجم أساتيذ يتعلمونها.. ومزامير أخرى، وجعاب طوال صفرية على مقدار النفير تسمى الطرنبات(*3) Trumpettes مما أحدثه أمير المؤمنين أيضا في دولته وزادت به دولته على غيرها فخما وضخامة.(14)



آلة الترمبيت

ولكم هي ذكية وعميقة تلك الملاحظة الفنية التي أبداها الفشتالي المومأ إليه منذ قليل عندما قال وهو يصف الألحان التي تصدر عن المزامير التي يتولى النفخ فيها قوم من العجم: «تنبعث منها أصوات وتلاحين لا تحرك الطبع ولا تبعثه على شيء سوى الحرب فإنها تشجع الخيل وتقوي جأش الخائف حكمة فيلسوفية»(15) فلكأنه يحكي عدم تجاوب الشعب مع هذه الألحان ذات السمة الأجنبية التي لا تحرك الطبع ولا تهز المشاعر الرقيقة وإنما تستفز المحارب ليشرع السلاح وينطلق به إلى ساحة القتال، أو لكأنه يسبق المرحوم عباس محمود العقاد إذ يقول: «إن موسيقى الحس والقلب أقرب إلينا-نحن الشرقيين-من موسيقى الخيال والدماغ».(16)

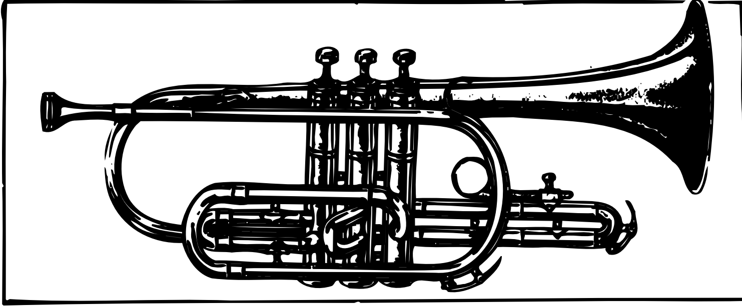
ثم لكم هي مفيدة أيضا هذه الانطباعات التي نقلها إلينا الفشتالي، فإنها لتوقفنا بإلحاح لنقرر الحقائق التاريخية التالية:

- أحدث أحمد المنصور السعدي نظام الجوقة العسكرية ليزيد من فخامة دولته وضخامتها.

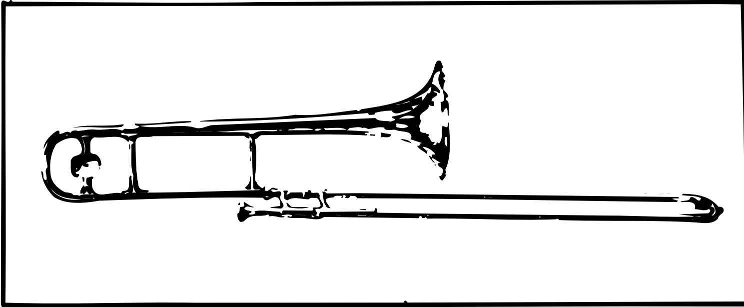
- كان العازفون المنخرطون في الجوقة أجانب وكانت الألحان التي يرددونها أجنبية أيضا، وهي من قبيل ما نصطلح على تسميته اليوم بالموسيقى

(*3) الطرنبات: الترمبيتات المفرد ترمبيت Trumpet المحرر

العسكرية ولذلك فقد خرجت عن الطبع المألوف لدى الشعب المغربي.
- كانت الآلات الموسيقية المستعملة نحاسية، وهي بالذات الآلات التي تحتضنها أسرة النفخ الكبيرة بما فيها الترومبا Trumpettes والكورنيت Cornets والكاسات المعدنية Cymbales والبوق Cor والترومبون Trombonnes لقد نتج



آلة كورنيت



آلة الترومبون

عن هذه المؤثرات ظهور آلات موسيقية بالمغرب وخاصة منها آلات النفخ النحاسية، على أن ظهور هذه الآلات لم يغير-فيما يبدو-من نظام المقامات الموسيقية المعروفة بالمغرب، كما لم يؤثر في طريقة العزف المتوارثة، فلقد حافظت المقامات الأندلسية والشعبية على طابعها الأصيل، وظل الآذان المغربي وطرق ترتيل القرآن-بله الأغاني البربرية-في حمى من تأثير الألحان التركية التي يظهر أنها غيرت بشكل بارز المجرى الأصيل للخطوط اللحنية

في كل من موسيقى الجزائر وتونس. وإن من أوضح سمات هذا التغيير أن يتسرب ربع النغمة إلى الطبوع الأندلسية المنحدرة إلى تونس، على حين تبقى أخواتها بالمغرب قائمة على درجات السلم الطبيعي.

وإنا لنجد في حديث ابن خلدون عن صناعة الغناء ما يكشف عن سر تحفظ المغاربة في تلحين القرآن لدى ترتيله، فلقد تمسكوا بمذهب الإمام مالك الذي أنكر القراءة بالتلحين، وما زال تمسكهم بهذا الرأي ديدنهم على الرغم من عوامل التأثير التي عرفها المغرب وخاصة من طرف العثمانيين بالجزائر على عهد الوطاسيين والسعديين، ولذلك حافظ فن التجويد على تقاليد الأداء المغربي القديم «ولم يخرج عن حدود الأداء المعتبر في القرآن الذي يهتدي إليه صاحب القابلية أو المضمار»على حد تعبير ابن خلدون.[17]

تلك كانت البوادر المبكرة للتأثير الأجنبي في الموسيقى المغربية على عهد الدولة السعدية. وهي مؤثرات شقت طريقها إلى بلادنا عبر الحدود الشرقية لتحمل إلينا بعضا من ملامح الموسيقى التركية أو انحدرت إلينا من دول الجزيرة الأيبرية عبر الحملات العسكرية ومن وراء الأسلاك الشائكة والأسوار السامقة التي تحضن معسكرات الغزاة المحتلين، وإذا كانت كل تلك المؤثرات لم تعد-كما سبق أن أكدنا-مجال الآلات الموسيقية فإن فتوحات المنصور الذهبي في الجنوب-على النقيض من ذلك-حملت إلى المغرب إمكانيات جديدة للتعبير اللحني والإيقاعي استطاعت أن تتغلغل في أعماق المجتمع المغربي وأن ترسم على البناء اللحني والإيقاعي انطباعا بينا ما يزال يؤكد وجوده في بعض أغاني الجنوب كأغاني كشناوة التي جلبها المنصور السعدي على أثر حملاته العسكرية الموفقة في أرض السنغال ومالي.

وأحسب أن انطباع الموسيقى المغربية بهذه السمات الأفريقية جاء ليؤكد مرة أخرى الصلة القائمة بين موسيقى المغرب وموسيقى الشعوب الأفريقية، هذه الصلة التي ما فتئت الأحداث تطعمها على مر التاريخ المشترك.

ذلك أن حملات المنصور الذهبي هذه لم تكن هي أولى أسباب الاتصال بين المغرب المسلم وبين السودان، فإن التاريخ يؤكد أن التعامل بين الجارين يعود إلى ما قبل قيام دولة السعديين بقرون، أي منذ أن استطاع الفاتحون الأولون والتجار المغاربة من بعدهم ارتياد إقليم السنغال ومالي عبر الصحراء

المغربية الجنوبية. وما من شك في أن تلك الاتصالات البكرة قد أتت أكلها وفتحت باب التعامل على مصراعيه سواء في المجال التجاري والعلمي أو الفني، ولتأكيد ظاهرة التبادل الفني في ميدان الموسيقى نسوق هنا ما ذكره المؤرخ المغربي ابن غازي المكناسي في كتابه «الروض الهتون في أخبار مكناسة الزيتون» قال في صدد الحديث عن أحد علماء هذه المدينة أيام الموحدين:

«واقتصر على الفلاحة ببلدة تاورا (حارة بمكناس تقع على ضفتي وادي فلفل المعروف اليوم بوادي بوفكران) فخرج للقائه أهل تاورا أوفر ما كانوا عددا وثروة. ومعهم السودان المسمون هنالك عبيد الحرمة، رجال السودان يلعبون الثقاف بالحديد، ويرقصون، ونساؤهم يضربن آلة اللعب ويغنين، والزامر يزمر عليهم بأبي قرون».[18]

على أن العهد السعدي بلغ في توطيد أواصر اللقاء بين الجارين الكبيرين شأوا بعيدا، وفتح باب التعامل بينهما بأوسع مما كان عليه من قبل، نظرا للاهتمام الخاص الذي أولاه أحمد المنصور للمناطق الجنوبية المتاخمة لحدود المغرب، فنحن نعلم أن القائد محمود ما كاد يستشعر لذة النصر والفتح حتى أوفد إلى المنصور السعدي هدية عظيمة كان فيها من الذخائر ما لا يحصى، ومن أحمال التبر وسروج الذهب الخالص ما لا يقاس، غير أن الذخيرة البشرية لم تكن بأقل من كل ذلك شأنا، فلقد ضمت الهدية ألفا ومائتين من الجواري والغلمان، ثم تلتها وفود أخرى ضمت رجال الدولة وعلماءها من أمثال أبي العباس أحمد بابا السوداني الذي استوطن مراكش زهاء اثني عشر عاما (1002-1014هـ) وأشاع في أرجائها من علمه الدافق ما جعله قبلة لطلاب العلم والمعرفة.

وإلى جانب هذه العوامل الخارجية التي طبعت الموسيقى المغربية بمؤثرات تتفاوت حدتها كما رأينا، فقد استقبل المغرب السعدي مسلمي الأندلس الذين طردهم فيليب الثالث سنة 1019هـ-1610 م، وهم المعروفون بالموريسكوس أو المدجنين، واستوطنت أهم جالياتهم الرباط وسلا.

وما من ريب في أن هؤلاء الموريسكوس قد حملوا معهم إلى المغرب أغاني وأناشيد الأندلس التي كانت تحمل خليطا من الأنغام الأسبانية، والألحان العربية الغرناطية التي استقرت في أعماق الذاكرة العربية، وهي

تقاوم في يأس حملات التنصير والتعجيم. ناهيك من أن هؤلاء كانوا يحذقون اللغة الأسبانية حذقا تاما، بل ويكاد كثير منهم لا يعرف لغة سواها. ولقد نجوا في الغناء منحى الطرب الغرناطي، وظل هذا الفن قائما بالرباط زهاء ثلاثة قرون، حتى قيض الله لهذه المدينة علما من أعلامها الأجلاء هو إبراهيم التادلي المتوفى عام ١٣١١ الذي نشر الموسيقى الأندلسية على مذهب أهل فاس، ممهدا السبيل للمرحومين سيدي عمر الجعيدي وأمبيركو الدكالي. ومجمل القول، فلقد بلغت الموسيقى بالمغرب على العهد السعدي شأوا بعيدا لا عهد لها به من قبل، وأصبح ممارسوها يلقون من الاحترام والتشجيع ما كان يعز على إخوانهم في العهود السابقة أن يلقوه، بل وما يغار منه رجال العلم والقضاء. وكفانا دليلا على هذا ما رواه الناصري صاحب كتاب «الاستقصاء» في مجال حديثه عن بعض أخبار السلطان أبي العباس أحمد المنصور السعدي فقد قال: «وفد الفقيه القاضي (أبو مالك عبد الواحد الحميدي من فاس إلى مراكش) على المنصور في بعض المواسم مع الفقهاء. فلما انصرفوا من الحضرة جمعتهم الطريق بأرباب الموسيقى وأصحاب الأغاني من أهل فاس، وقد كانوا وفدوا على المنصور على سبيل العادة، فأخرج بعضهم شبابة من الإبريز مرصعة أعطاه إياها المنصور، وبعضهم قال: أعطاني كذا، وقال الآخر: أجازني بكذا مما لم يعط للقاضي وشيعته من الفقهاء، فقال القاضي: لئن بلغت فاسا لاردن أولادي إلى صنعة الموسيقى، فإن العلم صنعة كاسدة، ولولا أن الموسيقى هي العلم العزيز ما رجعنا مخفقين ورجع المغني بشبابة الإبريز.[١٩]

وتذكرنا كلمات الحميدي هذه التي لا تخلو من حنق شديد على أرباب الموسيقى بالأبيات التي أنشدها أحد فقهاء الأندلس أيام عبد الرحمن الأوسط، وهو عبد الملك بن حبيب المتوفى سنة 238 هـ فقد قال:

صلاح أمري والذي أبتغي
هين على الرحمن في قدرته
ألف من الصفر، وأقلل بها
لعالم أربي على بغيته
زرياب قد يأخذها قفلة
وصنعتي أشرف من صنعته[20]

فإن البيت الأخير لينم عن حقد شديد كان يملأ نفس الفقيه المالكي على زرياب لما كان يحظى به في محافل الملك من منح سنية وهبات واسعة.

ثم كفانا دليلا ثانيا على تأكيد ما كان للموسيقى من سامي المكانة في عهد المنصور خاصة أن نرى من بين الأعلام الذين انتظموا في عقد دولته الزاهي رجلا جمع إلى معرفته بالفقه والبيان وإحاطته بالأصلين والفرائض إلماما واسعا بفن الموسيقى تنظيرا وعزفا «تعلم تلاحين العود، فكان يحرك بجسه أوتاره أفئدة العاشقين».[21] هذا الرجل هو أبو العباس أحمد بن علي المنجور (926-995 هـ) مؤلف «حاشية على عقيدة السنوسي الكبرى»، و «مراقي المجد في آيات السعد»، وصاحب «الفهرست» الذائع الصيت.

ويحفل فهرس المنجور باستطرادات نثرية وشعرية تكشف عن روح خفيفة ميالة إلى حب الموسيقى والغناء، وتنفض الغبار عن أخبار فنية مهمة. من ذلك:

- قصة الشيخ علي بن موسى بن هارون (ت 951) مع أستاذ عود الغناء أبي عبد الله الفاروز الذي أنشده وهو نشوان قول الشاعر:

أصبحت من أغنى الورى
مستبشرا بالفرح
الخمر عندي ذهب
أكتاله بالقدح[22]

- امتداحه شيخه عبد الواحد الونشريسي (ت 955) برقة الطبع وسوقة أخبارا تؤكد ذلك[23]

- تعقيبه على القصص التي يرويها بمثل قوله هذا عن الونشريسي «كان آدميا ممن يفهم لا كالحيوان الأعجم، ففهم الموسيقى عند المنجور مما يتميز به الإنسان الناطق عن الحيوان الأعجم.[24]

ولعل من المفيد بعد هذا أن نلمح إلى المنظومة الرجزية التي ألفها الفقيه عبد الله بن محمد الهبطي المتوفى سنة 963، والتي أسماها «الألفية السنية في تنبيه العامة والخاصة على ما أوقعوا من التغيير في الملة الإسلامية». فلقد انتقد في كثير من أبياتها أحوال مجتمعه بجبال غمارة الريفية، ورد على ما أحدثه الناس من بدع غيرت عقائد الدين الإسلامي وغيرت مفاهيمها الأصلية. ومن خلال الأبيات التي ينتقد فيها الناظم

ظاهرة اختلاط الجنسين وحفلات الأعراس وأعمال، الزّفان[*4]، نستطيع أن نتبين ما كان عليه سكان الشمال في «مقدمة الريف» من حفاوة بالموسيقى والغناء، فهو يشير إلى اجتماع الشبان في الأعراس مثلا للغناء والرقص والطرب بالأكف والمزاهر[*5] طيلة أسبوع كامل. وفي ذلك يقول منتقدا:

فلو رأيت ما لهم في الأعراس
من كل حالة تعين الأنجاس
على فساد الدين والإيمان
كرقصهم إذن مع النسوان
قد جوزوا الكفوف والمزاهر
والشطح والغنا إذن جهارا[25]

كما يشير إلى ولع سكان منطقة الريف بالغناء والرقص، حتى لا يكاد يتخلف عن محفل الزفان-وهو الاسم الذي يطلقه الريفيون على رائد حلبة الرقص الريفي-أحد أهل القرية التي يحل بها وبينما تنهمك. النساء في الرقص ينطلق الزفان وهو ينشد الأشعار الغزلية في أزجال وبراول شعبية دارجة.[26]

(*4) الزفان: الرقص. الزّفان-الراقص. المحرر

(*5) المزاهر: آلات إيقاعية المفرد: مزهر. المحرر

الهوامش

(1) مجلة البحث العلمي. العدد 14 و15 سنة 1969 ص.104- 155.
(2) الزجل في المغرب-القصيدة. دكتور عباس الجراري. طبعة 1 مارس 1970 ص.134
(3) المغرب في حلي المغرب. تحقيق دكتور شوقي ضيف. طبعة دار المعارف بمصر الجزء الأول ص. 170.
(4) الزجل في المغرب-القصيدة. دكتور عباس الجراري ص.592
(5) الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين-دكتور محمد حجي ج 1- ص.123
(6) المناهل تحقيق د. كريم. ص. 236- 237- 238
(7) نزهةالحادي لليفراني ص 65.
(8) عبد العزيز بن عبد الله، البحرية المغربية والقرصنة، مجلة تطوان عدد 3 و4 سنة 1958 - 1959 ص 70.
(9) محمد بن تاويت. مجلة تطوان عدد 9 سنة 1964 ص. المحرر
(10) فهرس المنجور ص.54
(11) من الباب الثاني في موضوع علم الموسيقى
(12) فارمر. المستمع العربي. سنة 10، عدد 17- 1950
(13) مجموع الحضري ص.148
(14) مناهل الصفافي أخبار الملوك الشرفاء. النص المختصر الذي حققه الأستاذ عبد الله كنون ص. 166 نزهة الحادي ص. 98- 99- المناهل تحقيق د. كريم ص 204
(15) نزهة الحادي لليفرني-ص. 98- 99
(16) من مقالة للعقاد في مجلة الكتاب-أكتوبر 1949
(17) المقدمة الباب الخامس الفصل 23 مطبعة المكتبة التجارية بمصر ص 426.
(18) الروض الهتون، مطبعة الأمنية سنة 1971 هـ 1952 م ص. 13- جاء في النفح (ج 2 ص. 144) إنه بوق ضخم بالأندلس، وذكر محمد الصغير في تذكرة النسيان (ص45) إنه يشبه البوق الكبير الموجود بالسودان.
(19) الجزء الخامس. ص. 189, 190 طبعة دار الكتاب 1955
(20) القاضي عياض. ترتيب المدارك ج: 4 ص: 139
(21) الإتحاف لعبد الرحمن بن زيدان ج: 1- ص: 319
(22) فهرس المنجور ص 470
(23) نفس المرجع ص 540
(24) نفس المصدر السابق
(25) مخطوط في ملك الأستاذ محمد المنوني
(26) الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين: ج 1- ص.219 محمد حجي.

7 الموسيقى على عهد العلويين ١٠٦٩ هـ/ ١٦٥٩م

إنه ليشق على الباحث الراغب في إعطاء صورة كاملة ومستوفية لمظاهر الموسيقى في العهد العلوي أن يلم شتات هذا الموضوع، ويخلص إلى نتيجة تطمئن لها نفسه ويرضى عنها القارئ الجاد؟ ذلك أن عوائق كثيرة وصعوبات شتى تعترض سبيل البحث الذي يركبه وتغريه بالعدول عنه ما لم يتسلح بالصبر والمكابدة. وأهم هذه العوائق ما يلي:

- الاضطراب السياسي الذي عرفه المغرب في فترات متعددة من تاريخ الدولة العلوية، والذي كثيرا ما حال دون اهتمام الدولة بالنشاط الفني لانهماكها في مواجهة رؤوس الفتنة من طرقيين ومتمردين ودعاة للاستعمار.

- انشغال ملوك الدولة العلوية-وخاصة في عهدها الأول-بمحاربة الاحتلال الأجنبي وهو أمر كاد وحده يستنفد الطاقة المفكرة والخلاقة للشعب المغربي، كما كاد يستبد باهتمامه على حساب القضايا الفكرية والفنية الأخرى.

- تعرض كثير من التراث المغربي للضياع، وخاصة في الموسيقى الأندلسية، الأمر الذي أدى

إلى اختصار المعارف وتقليص ظلالها التي كانت على العهد السعدي وارفة وزاخرة.

- عدم توفر المراجع الموسيقية بين أيدي الباحثين بالقدر الذي يفي بحاجات البحث، وذلك لأن أغلب هذه المراجع ما يزال قابعا بين أكداس المخطوطات المغربية، حتى إذا توافرت لدى الباحث بعض تلك المراجع ألفاها بدورها وقد اعتمدت أسلوب السرد المجرد البعيد عن المنهجية العلمية. ناهيك من أن بعض هذه التآليف جاء على صورة منظومات رجزية.

ورغم هذه العراقيل، فما ينبغي أن نتوهم أن النشاط الموسيقي توقف على امتداد العهد العلوي، ولكنا نؤكد أن ما أصابه من ركود كان بسبب الأحداث الخطيرة التي عرفها المغرب خلال فترات تأسيس الدولة العلوية، من مقاومة للاحتلال الأوربي الذي كان يسيطر على المدن الساحلية، وحيلولة دون أي توسع تركي في الأقاليم الشرقية والصحراوية، وكذا في الفترة التي سبقت فرض نظام الحماية، والتي عرفت فيها البلاد سلسلة من المؤامرات الدولية والتآمر على مقدساتها وحرياتها، وفيما دون هذا وذلك فلقد أسهم العلويون في تنشيط الحركة الموسيقية بالبلاد، وسنحاول في الصفحات التالية أن نلقي بعض الأضواء الكاشفة على مظاهر هذا النشاط على أننا نقف عند إعلان الحماية، مرجئين الحديث عما بعد سنة 1912 إلى الباب الخاص بالموسيقى المغربية العصرية.

الآلة الأندلسية: وبقدر ما كان المغاربة حريصين منذ أواخر عهد السعديين وحتى نهاية عهد المولى إسماعيل على استرجاع ما فقدوه من ثغور وحصون، تحدوهم الرغبة الملحاحة في استعادة وحدة البلاد، فركبوا سبيل الحرب والمقاومة، مسترخصين كل غال ونفيس، فكذلك كان شأن المهتمين بالتراث الموسيقي-وخاصة منه الأندلسي-فلقد أقبلوا على لم شعث هذا التراث الذي عصفت به الرياح وركبوا في سبيل ذلك كل طريق فاتسم نشاطهم الموسيقي بمظهر الجمع، بما ألفوا من مجموعات ومنظومات رجزية يستعرضون في أبياتها ذات الوقع الرتيب أسماء الأنغام والألحان والطبوع، ويتهافتون على سردها، وكأنما يسابقون الزمن أو يخشون عبثه بالتراث، أو كأنما يشفقون من ضعف ذاكرته التي تناست غير قليل من أصول الثقافة الموسيقية بعد أن عبثت بها وبغيرها من أصناف المعرفة الإسلامية يد

الأسبان في رحاب الفردوس المفقود.

لقد كانت النوبات الأندلسية التي انحدرت إلى المغرب بعد سقوط غرناطة بمثابة سنفونية موسيقية متسقة الحركات، ثم أصابها من إرهاصات الزمن وتقلبات الأحداث ما أفقد حركاتها ذلك التناسق، فإذا هي ألحان مبعثرة يشق تأليفها على النحو الذي كانت عليه، ثم إذا هي حركات ناقصة أو مبتورة، يشق الربط بين أوائلها وأواخرها، حتى إذا نفض القوم عن أكتافهم عبء حروب التحرير والوحدة، وآبوا إلى تلك السنفونية ألفوها ممزقة شر ممزق فانكبوا على أجزائها، يلمون شعثها ويجمعون شتاتها وهم لا يحكمون في عملهم إلا ما يقره الذوق الفني المرهف وتمليه الذاكرة المتعبة.

ولقد كان الرجل إذا عثر على صنعة من تلك الصنائع أضافها إلى إحدى نوبات الموسيقى الأندلسية فيعجب الهواة بعمله، ويحسبون ذلك مما ابتكره وأحدثه، كما بلغ الإشفاق على الألحان من أن تتيه في دروب التناسي مبلغا عظيما، فلجأ بعض الفنانين إلى إلباس بعضها لبوسا يحميها من الضياع، وذلك بأن أفرغوها في كلمات منظومة تيسر حفظها وتؤمن استمرارها.

كذلك كان الشأن بالنسبة لكثير من أعمال محمد البوعصامي التي ظنها الناس ابتكارا[1] وكذلك كان الشأن بالنسبة لما قام به سيدي حمدون بن الحاج من تعمير توشيه(*) غريبة الحسين بشعر مناسب، بعدما كانت تؤدى صامتة دون كلام، ولأن أداءها بدون كلام عرضها لخطر الضياع.[2]

من هذا المنطلق نجد أنفسنا مقبلين على الخوض في هذا الموضوع، ومن هذا المنطلق أيضا نجد أنفسنا وقد حددنا مفهوما آخر لنشاط الموسيقيين في العصر العلوي منذ عهد التأسيس إلى إعلان عهد الحماية. ذلك أن الأعمال الموسيقية في هذه الفترة كانت تتسم بظاهرة الجمع والترتيب والإلحاق، في محاولة جادة لإيقاف موجة الضياع التي أخذت تجتاح التراث الأندلسي منذ الهجرات الأخيرة للأندلسيين. ومن ثم فقد وصفت بعض أعمال الفنانين خطا بأنها كانت إحداثا، في حين أنها لم تعد أن تكون تداركا لما تمليه الذاكرة في فجواتها العابرة، وأن يكن هذا التدارك أحيانا قد اتخذ صورة الإبداع والابتكار.

(*) توشيه: معزوفة موسيقية على إيقاع $\frac{2}{4}$ تسبق غناء النوبة. المحرر

ولعل مما يدعم هذا المفهوم أن نعلم أنه انعقد أيام السلطان العلوي محمد المتوفى سنة 1290 مؤتمر ضم نخبة من كبار الفنانين المغاربة بقصد إعادة النظر في ترتيب النغمات الذي اعتمده محمد بن الحسين الحايك في مجموعته، وإذ كان هؤلاء غير راضين عن طريقته التي لاحظوا عليها الخلط خرجوا من جمعهم بترتيب جديد لصنائع كل ميزان من موازين النوبات المتداولة يومذاك، وهو الترتيب الذي نقح فيما بعد باقتراح من وزير السلطان الحسن الأول محمد بن العربي الجامعي عام 1203 هـ/1885-1886 م ثم وضع على أساسه «مختصر مجموعة الحايك» الذي أصبح اليوم عمدة الموسيقيين ومرجعهم.[3]

وقبل أن نبدأ في استعراض الترتيبات الفنية نجد أنفسنا بادئ ذي بدء مندفعين إلى الأعراف بأن أغلب الأشخاص الذين أنجزوها كانوا بحق من كبار الفنانين المغاربة الذين إن يكن قد فاتهم أن يبدعوا في مجال الألحان فما فاتهم أن يبدعوا في مجالات فنية أخرى، ذلك أنهم كانوا يجمعون إلى ثقافتهم الموسيقية النظرية العامة إلماما واسعا بالتراث الأندلسي الذي يرجع إليهم فضل استمراره إلى عهدنا الحاضر، ودراية بطرق العزف على الآلات الموسيقية كالعود والرباب وموهبة فذة في الغناء، واستعدادا طيبا لنظم القريض وبكلمة موجزة فلقد بلغ هؤلاء درجة مثلى من رهافة الذوق ورقة الحاشية وسعة الثقافة.

وعندما يتاح للقارئ أن يتصفح ما نظمه بعض هؤلاء الفنانين من الشعر من خلال الدواوين الشعرية أو المراجع الأدبية المتفرقة فسيلاحظ أنهم قلما نظموا موشحة أو زجلا أو قصيدة في الوصف أو الغزل إلا وانعكست في بعض أبياتها تلك الروح الموسيقية التي حملوها بين ضلوعهم من خلال الصور الرائعة التي بثوها في منظوماتهم. فمن طائر يشدو، وتحت الشجرة ظبي يستلهم الأوتار لحنا جميلا كقول محمد بن الطيب العلمي من توشيح عارض به توشيح (يا ليلة الوصل):

وأنـــشـــد الـــقـــمـــري حـــي الـــديـــار

واســـتـــنـــطـــق الأوتـــار تحـــت الـــورق

ظـــبـــي صـــفـــا مـــنـــه الجـــبـــين ورق

قـــام وأهـــدى لـــلـــعـــيـــون الأرق[4]

إلى جوقة من العصافير وقد أمسكت بآلات الطرب كقوله أيضا:

تــفــتــحــت أزهــار روض الــســعــود
وغــنــت الأطــيــار فــي كــل عــود
فــبــاكــر الــلــذات فــي روضــة
مــا بــيــن مــزمــار ودف وعــود

إلى طيور أخرى تغازل الأدواح بألحانها، إذ يقول نفس الشاعر في نفس مديد يبين عن شخصية مرحة وثقافة فنية:

أمــا تــرى الــريــحــان
راحــت لــه الأرواح
والــطــيــر بــالألحــان
يــغــازل الأدواح
خــط الــنــدى ســبــحــان
فــي الــورق كــالألــواح
فــطــف عــلــى الأكــيــاس
واســتــنــطــق الأوتــار

وهذا الشاعر الموسيقي محمد بن قاسم بن زاكور ينبض قلبه على نغمات الموسيقى، فهو إذا أشجاه العود رأيته يقول:

يــا رعــى الــلــه لــيــال قــد خــلــت
كــلال فــي ســلــوك مــن نــضــار
حــيــث لا هــم أولا غــم ســوى
رنــة الــعــود وكــاســات تــدار

ثم إن هو سمع شدو الطائر طلب المدام:

عــلــلانــى فــلــقــد جــاء الــصــبــاح
بــســلاف الــراح
اســقــيــانــي فــلــقــد غــنــى وصــاح
طــائــر الإصــبــاح

فإذا أقبل الربيع أقبلت معه مواكب الأفراح، وقامت الحمائم على الأغصان تملأ الدنيا بأناشيدها التي تزري بحنين الأوتار:

والــورق فــي الأغــصــان

فاقت حنين الوتر

بمطرب الألحان

عند الصباح المسفر

تثير أشواقي

بصوتها المبري السقم

قامت على ساق

إذ عنبر الليل بسم

عن ثغر أشواق

تشدو بطيب النغم

وما تزال قصائد هذين الشاعرين وغيرهما ترفل في مثل هذه الحلل الرائعة والصور الفنية الراقصة التي لا أتصور إلا أنها كانت أغاني تصدح بها أصوات المطربين على نغمات الموسيقى الأندلسية.

وحتى يكون العرض المقبل بعيدا عن الخلط وتداخل الاختصاصات، فلقد رأينا أن نرتب الفنانين في مجموعات أربعة بحسب الخبرات الفنية التي غلبت على إنتاجهم، وكذا الأعمال التي طبعت نشاطهم بكيفية أكثر ظهورا وبروزا، وهذه المجموعات هي:

1- مجموعة الموسيقيين النظريين.

2- مجموعة المؤلفين المترجمين.

3- مجموعة الشعراء الموسيقيين.

4- مجموعة المحترفين والمعلمين.

ونكرر مرة أخرى أن إدراج فنان ما في إحدى هذه المجموعات ليس يعني أنه انقطع كلية لجانب من النشاط الموسيقي دون غيره، فلقد كان المثقف المغربي مشاركا بما يشبه موسوعة علمية، ولم تكن ظاهرة التخصص قد برزت بعد بالدرجة التي نعرفها اليوم، ولكننا نقصد من وراء هذا التقسيم أن نركز على الجانب الغالب من نشاط الفنان، فإن الفنان الموسيقي مهما اتسعت مداركه وتشعبت معارفه غلب عليه التفوق في جانب ما على حساب الجوانب الباقية.

1- الموسيقيون النظريون: نقصد بهذه المجموعة أصحاب الترتيبات الموسيقية الذين عنوا بضبط قواعدها ونوباتها وموازينها وطبوعها وصنائعها.

هذا ونظرا للأهمية التاريخية والفنية التي تنطوي عليها الترتيبات الموسيقية، فلقد رأيت من المناسب أن أعود في تقصي البعض منها إلى أواخر العهد الوطاسي، وذلك اعتبارا لكونها تشكل سلسلة مرتبطة الحلقات، إذ كثيرا ما كانت أعمال النظريين اللاحقين تقوم على أساس أعمال السابقين، الأمر الذي يؤكد جدوى النظر إليها كوحدة متلاحمة الأجزاء.

1- عبد الواحد بن أحمد الونشريسي، ثم الفاسي: ينتمي إلى أسرة مغربية معروفة بالعلم وقد عاش أيام الدولة الوطاسية ولفظ نفسه الأخير والدولة الحكمة تحتضر. مارس الفتيا والقضاء والتعليم بفاس، وتلقى العلم على يده كثير من علماء مكناس وفاس. ومات قتيلا سنة955 هـ/1549 م عن عمر بلغ السبعين، ويمكن الرجوع إلى كتاب «سلوة الأنفاس» لمحمد بن جعفر الكتاني المتوفى عام 1345هـ-1926 م لمن يرغب في المزيد من التعرف على حياته وأعماله. ويهمنا هنا أن نتحدث عن مجموعته الموسيقية، وهي عبارة عن منظومة رجزية أوردها محمد بن الحسين الحايك في مجموعته الموسيقية، كما أوردها مؤلف مجهول في مجموعة له ألفها برسم الأمير العلوي المولى عبد السلام بن السلطان محمد الثالث. ولعل هذه الأرجوزة هي ذاتها المعروفة باسم «رسالة في الطبائع والطبوع والأصول».[5]

وتتناول منظومة الونشريسي المحتوية على أحد عشر بيتا موضوعين موسيقيين، من الوجهة النظرية.

أولهما: مقارنة طبوع موسيقى الآلة المغربية بالطبوع الأربعة، وهي السوداء، والبلغم، والدم، والصفراء. وتحتل الأبيات الأربعة الأولى من المنظومة وهي:

طبائع ما في الكون أربع
ففي مثلها أضرب للطبوع لذي الحلا
فأولها السوداء، والأرض طبعها
وبالبرد ثم اليبس قد خصمها الملا
وبلغم: طبع الماء رطب وبارد
وطبع الهوى والحر: للدم قد تلا
وصفراء: طبع النار يحرق حره
لما فيه من يبس بتدبير ذي العلا

ويلاحظ أن في صدر البيت الأول نقصا، وهو يستقيم بمثل كلمة (عندي) هكذا: طبائع ما في الكون عندي أربع.

وثانيهما: حصر النغمات الموسيقية التي كانت متداولة في أواخر أيام بني وطاس. وقد عدها الونشريسي يومئذ فكانت سبعة عشر طبعا، وهي: الذيل، عراق العرب، رمل الذيل، رصد الذيل، الزيدان، الأصبهان، الحجاز الكبير، الحصار، الزوركند، العشاق، الماية، الرصد، رمل الماية، الحسين، المزموم، غريبة الحسين، الغربية المحررة، وقد تضمنتها الأبيات التالية:

فنغمة صوت الذيل ثم فروعه
يحرك للسوداء خذها مرتلا
عراق ورمل الذيل فأصغ للحنه
ورصد له فأرصده إن كنت ذا عتلا
وللبلغم الزيدان ثم أصبهانه
حجاز، حصار، زور كند كما الجلا
وعشاقه قد فاق واختص بالغنا
فهن فروع خمسة بعد بالولا
ومـاية حسن حركت لذوي الدما
برصد ورمل والحسين إذا حلا
وصفراء للمزموم فانسب فروعه
غريب الحسين للطبوع مكملا
وزد له من طبع غريب محرر
وأصل بلا فرع فلا تك مهملا

2- محمد بن علي الوجلي ثم الفاسى الملقب بالغماد: عاصر فترة الإمارات التي نشأت بالمغرب ما بين نهاية الدولة لسعدية وقيام الدولة العلوية، ومات سنة 1033هـ. وقد ترك محمد بن علي منظومة قوامها أربعة أبيات ألحقها بمنظومة عبد الواحد الونشريسي، وضمنها ستة طبوع من موسيقى الآلة، وبذلك رفع عدد النغمات التي يبدو أنها كانت متداولة على عهده إلى ثلاثة وعشرين طبعا، أما الطبوع التي أضافها فهي: الاستهلال، والمشرق الصغير، وعراق العجم، والمجنب، وحمدان، وانقلاب الرمل، وقد أورد الحايك هذه الأبيات الأربعة خطأ ضمن أرجوزة الونشريسي، وهي التي يقول فيها

الوجدي:

وزد طبع الاستهلال والمشرقي مع
وطبع عراق العجم للذيل فانجلا
ولا تنس في وقت الصباح مجنبا
وحمدان للمزموم لا تك مهملا
كذاك انقلاب الرمل من طبع ماية
يهيج أشواق المحب وقد سلا
وصل وسلم في ابتدائك أولا
وختما على من للخلائق أرسلا

وغير بعيد أن تكون هذه الطبوع الستة مما استحدثه فنانو ذلك العصر، فنحن نعلم أن طبع الاستهلال أحدثه الفنان علال البطلة على عهد السلطان السعدي عبد الله الغالب بن محمد الشيخ المهدي، وهو طبع خلت منه شجرة النغمات الأصول، وكذا الطبوع المتفرعة عنها، وإن يكن غالبا عليه أن يتفرع عن الذيل كما أثبت ذلك كتاب الحايك فيما بعد.

3- أبو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي: عالم مشارك متفنن، ولد بفاس عام 1040هـ توفي عام 1069هـ. نشأ في وسط علمي فتعاطى العلم منذ سنيه الأولى، ولم يلبث أن نبغ في العلوم العقلية والنقلية التي كانت تلقن بالقرويين. ففضلا عن إلمامه بعلوم اللغة والأدب، كانت له مشاركة في علوم الطبيعة والفلسفة والرياضة.

وقد ألف في هذه العلوم كتبا منثورة ومنظومة، كما ألف كتابه المسمى (الأقنوم في مبادئ العلوم) الذي يعتبر دائرة معارف عصره، وضمنه مؤلفاته المنظومة خاصة، وقد تحدث فيه عن مائة وخمسين علما، كان من بينها علم الموسيقى، وعلم طب الألحان ضمن كل ذلك موسوعته الرجزية ألف تشتمل على 89 بيتا.

وقد ألف في نفس الموضوع أرجوزة أخرى فرغ من نظمها عام 1060هـ وعنونها كما يلي: «المجموع في علم الموسيقى والطبوع» وقوامها 105 أبيات، والموضوع الذي تتناوله الأرجوزتان واحد، غير أن الثانية تزيد ببحث الأنغام وطبائعها. ومجمل الطبوع عنده واحد وعشرون هي على التوالي وحسب نسبتها للطباع البشرية كما يلي:

الذيل وفروعه: رصد الذيل، الرمل، الاستهلال، المشرقي الصغير، عراق العرب، عراق العجم والماية وفروعها: الرصد، الحسين، رمل الماية، انقلاب الرمل، والمزموم، ويتفرع عنه غريبة الحسين، حمدان. والزيدان وفروعه: الحجاز الكبير، الحجاز المشرقي، الحصار، الأصبهان، العشاق.

وتوفي سنة 1096هـ-1684 م عن سن لا تبلغ الستين. ويعتبره البحاثة الأستاذ محمد المنوني في عداد الشعراء الموسيقيين الذين كان المغنون ينشدون أشعارهم ملحنة(61)، وهو في ذلك يعتمد على كتاب «الروضة الغناء» الذي أورد له بعض الموشحات كالتي يقول فيها:[7]

قم انظر الغصون ترقص في البساتين

والطيور غنت في غصون الرياحين

ما أبدع ذلك الزهو والمحاسن

حفظ الله زمانا للوصال

جمع الشمل أرى في حسن حال

أما محمد الصغير اليفراني فقد نسب إليه أنه استنبط صنعة على رصد الذيل[8]

4- السلطان محمد بن عبد الله: ولد عام 1134هـ وتوفي سنة 1204هـ-1768م. قال التادلي في أغاني السيقا: «إنه يحسن هذه الموسيقى وله ولوع بها[9] (عن اختصار التذكرة الأنطاكية) ويقول البحاثة محمد المنوني: هناك كلمة عن النسب الواقعة بين طبوع الطرب الأندلسي يظن أنها له، وهي مثبتة في ذيل «ترويح القلوب» المخطوط بالمكتبة الملكية بالرباط تحت رقم 4166.

وإلى أن تسعفنا المراجع التاريخية والفنية المغربية بالنصوص التي كتبها السلطان محمد بن عبد الله عن الوضع الموسيقي وعن عدد الطبوع الأندلسية التي كانت سائدة بالمغرب على عهده، فإننا لا نجد محيدا عن أن نلجأ إلى ما كتبه بعض معاصريه من المؤرخين لعلنا أن نقف على ما ينير أمامنا السبيل ويهدينا إلى واقع الموسيقى الأندلسية خلال القرن الثاني عشر للهجرة.

ولعل من الصدف الجميلة أن نقف في كتاب «المسلك السهل على شرح توشيح ابن سهل» الذي ألفه العلامة الأديب سيدي محمد الصغير الأفراني

المتوفى في منتصف القرن الثاني عشر للهجرة على نص ذكر فيه الطبوع الأندلسية وأسماءها عند أرباب هذه الصناعة، معتمدا على ما أخبره به بعض أهل الفن، وإنما يسأل عن كل فن أربابه على حد تعبيره. قال اليفراني «ذكروا أن سائر التلاحين، والنغمات على اختلافها وتباين أشكالها راجع إلى خمسة أصول، منها تتفرع الطبوع الأربعة والعشرون الدائرة اليوم بين أهل الموسيقى.

فأما الأصول: فالذيل والزيدان والماية والمزموم والغريبة المحررة، فتتفرع عن الذيل ستة وهي: رمل الذيل، وعراق العجم، وعراق عرب، ومجنب الذيل، ورصد الذيل، واستهلال الذيل، وعن الزيدان ستة، وهي: الحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، والعشاق، والحصار، وأصبهان، والزوركند. وعن المزموم ثلاثة وهي: غريبة الحسين، والمشرقي، وحمدان.

فهذه تسعة عشر. وتصير بزيادة الأصول الأربعة ثلاثا وعشرين. فإذا أضيف لها الأصل الخامس قالوا :-ولا يتفرع عنه شيء-بلغ العدد أربعا وعشرين.[10]

ملاحظة: ورد نقص في هذه الطبعة حيث لم يرد ذكر فروع الماية الأربعة التي تبلغ بها الطبوع العدد المذكور. قبيل اليفراني بسنوات قليلة كتب محمد بن الطيب العلمي في حدود سنة 1105 كتابه «الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب» وأتى فيه بذكر الطبوع الأندلسية التي كانت شائعة على عهده، فجعلها أربعة وعشرين. طبعا.

الذيل، وتتفرع عنه ستة طبوع: رمل الذيل، وعراق العرب، وعراق العجم، ومجنب الذيل، ورصد الذيل، واستهلال الذيل.

الزيدان، وتتفرع عنه ستة طبوع: الحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، والعشاق، والحصار، والأصبهان، والزوركند، والماية، وتتفرع عنها أربعة طبوع: رمل الماية، وانقلاب الرمل، والحسين، والرصد. المزموم وتتفرع عنها ثلاثة طبوع: غريبة الحسين، والمشرقي، وحمدان «الغريبة المحررة، ولم يتفرع عنها شيء.

هذه هي الطبوع التي شاعت في أوائل القرن الثاني عشر للهجرة. وهي نفسها التي كانت شائعة في القرن الحادي عشر على عهد محمد البوعصامي، كما نقلها عنه تلميذه العلمي صاحب الأنيس المطرب. وإلى أن

تسعفنا المراجع التاريخية والفنية بالنصوص الفنية التي كتبها السلطان محمد الثالث فستظل عمدتنا الرئيسية في التعرف على وضعية الموسيقى الأندلسية على عهده.

5- أبو العباس أحمد بن محمد بن العربي الحضري: الأندلسي الأصل، ثم المراكشي. عاش حتى أواخر القرن الثالث عشر، وأخذ علم الموسيقى عن رجال مبرزين في هذا الفن كان من بينهم سيدي عبد الله تكدصت-وهو من رجال القرن الثاني عشر-والعربي ابن محمد الغواشي والفنان الشهير محمد البوعصامي.

وكان منذ حداثته مولعا بالطرب والغناء، وخاصة منه ما اتصل موضوع شعره بالمديح النبوي، فلما تهيأ له من الحصيلة الفنية والشعرية القدر الكثير أقبل على تأليف مجموعته «ديوان الأمداح النبوية وذكر النغمات والطبوع وبيان تعليقها بالطبائع الأربعة» ويحتوي الكتاب على قسمين: مقدمة وقصائد.

فأما المقدمة: وهي التي ترتبط بموضوع هذا الكتاب-فقد بسط فيها تفسيرات مطولة للموسيقى على عصره، ثم توجها برسم شجرة الطبوع ونسبتها إلى الطبائع والفصول. كما ذكر اسم من استنبط كل نوبة وفي أي محل[11] ويبدو في ترتيبه للطبوع الأندلسية إنه كان يأخذ بمذهب شيخه وأستاذه محمد البوعصامي ويعمل بالتعديلات التي أحدثها في ترتيب الطبوع. ويقوم جذع هذه الشجرة على النظام التالي:

1- طبع الماية، ويتفرع عنها: رمل الماية-انقلاب الرمل-الحسين-الرصد. ونسبتها للدم ولفصل الربيع.

2- طبع الزيدان، ويتفرع عنه: الحجاز الكبير، الحجاز المشرقي، العشاق، الحصار، الزوركند، الأصبهان. ونسبتها للبلغم ولفصل الشتاء.

3- طبع المزموم. وفروعه: غريبة الحسين، المشرقي الصغير، حمدان. ونسبها للصفراء وفصل الصيف.

4- طبع الذيل، وفروعه: عراق العجم، مجنب الذيل، رصد الذيل، الاستهلال، الرمل، ونسبها للسوداء وفصل الخريف.

5- طبع الغريبة المحررة، وهي تميل لسائر الطبوع، وهي أصل بلا فروع.

وأما القصائد فقد جمع منها في ديوانه ما كان له صلة بالمولديات

بالخصوص، وأكثرها من الموزون والموشحات، ثم رتب هذه القصائد وصنفها بحسب نغماتها في ثلاثة عشر طبعا، وقدم لكل منها بيتين للإنشاد كنموذج مختصر لما يناسبها من الألحان. وهكذا جاءت القصائد مرتبة في مجموعات متتالية بحسب الطبوع التالية:

طبع الأصبهان-الحجاز الكبير-الحجاز المشرقي-العشاق-رمل الماية-الرصد-غريبة الحسين-المشرقي الصغير-رصد الذيل-عراق العجم-الاستهلال-الصيكة.[*1]

ولا يفوتني أن أسجل ملاحظتين: أولاهما أن الحضري هذا أدخل طبع الصيكة لأول مرة في عداد الطبوع الموسيقية المتداولة على عهده أي في القرن الثالث عشر، وهو في ذلك ينقل عن محمد البوعصامي الذي أظهر هذا الطبع واستعمله وركب له تواشيه واستنبط جيشه، وهي نغمة مولدة بين الماية وغريبة الحسين. وثانيهما: إن كثيرا من النوبات أصابها تفكك بحيث فقدت وحدتها الموسيقية، ومن ثم لم تندرج في الترتيب الذي وضعه الحضري للقصائد التي احتواها ديوانه.

6- وهذا مؤلف مجهول الاسم: وضع بدوره مجموعة ضمنها أشعار الموسيقى الأندلسية وترتيب طبوعها التي كانت متداولة على عهده. وبالرغم من جهلنا لاسم صاحب المجموعة، فإن هناك قرائن واضحة تدلنا على العهد الذي عاش فيه. من بين هذه القرائن إشارته في مقدمة المجموعة إلى أنه وضعها باقتراح من الأمير العلوي المولى عبد السلام بن السلطان محمد بن عبد الله. ومنها إشارته في خاتمة الكتاب إلى تاريخ الفراغ من جمع مادته وهو عام 1203 هـ. وهكذا يكون المؤلف قد أنجز مجموعته على عهد السلطان محمد بن عبد الله وأتمها قبل وفاته بعامين.

ومهما يكن من أمر فإن المؤلف يمنحنا فرصة أخرى لنلقي الضوء الكاشف على نظام النوبات لغاية عهد السلطان محمد الثالث. فعلى الرغم مما لحق بهذه المجموعة من بتر متكرر[12] نستطيع أن نستخلص الحقائق التالية:

1- معاصرة هذه المجموعة لديوان الأمداح النبوية الذي جمعه الحضري، وذلك لأنهما معا اتفقا على ذكر طبع الصيكة التي أصبحت شائعة الاستعمال في عهدهما.

(*1) الصيكة: السيكاء المحرر

2- صمود بعض النوبات واستمرار العمل بها، ويتعلق الأمر بطبع الاستهلال، وعراق العرب، والماية، والحسين، ورمل الماية، والأصبهان، والرصد، ورصد الذيل. وهذه الطبوع نفسها توجد اليوم من بين النوبات التي امتد بها العمل منذ أن أقرها محمد بن الحسين الحايك، باستثناء عراق العرب ورمل الماية.

3- تفكك بعض النوبات وقلة العمل بها، ويتعلق الأمر بطبع المزموم، والزوركند، والحصار، وحمدان، والزيدان، ومجنب الذيل. ويدل على هذا التفكك أن القوم أصبحوا «ينشدونها أبياتا» كما جاء في خاتمة المجموعة.[13]

4- يدل سياق الحديث في استعراض الطبوع المستعملة من جهة، والنص الصريح في خاتمة المجموعة على أسماء الطبوع التي قل استعمالها من جهة أخرى، على أن الطبوع التي أصاب ذكرها البتر الواقع في المجموعة كانت في الأرجح من بين الطبوع التي ما تزال مستعملة، وهي: طبع غريبة الحسين، والحجازي الكبير، والحجاز الشرقي، والعشاق، وعراق العجم، وبها تكتمل مجموعة النوبات الإحدى عشرة التي سيقرها محمد بن الحسين الحايك في كتابه سنة 1214 أي بعد اثنتي عشرة سنة، بعد استثناء طبعي عراق العرب ورمل الماية كما أسلفنا.

5- الانحسار الذي أصاب بعض النوبات بحيث تقلص عددها من أربعة وعشرين إلى ما يربو على النصف بقليل.

7- وهذا كتاب آخر: نجهل اسم مؤلفه أيضا كسابقه، ولكنا نعرف جيدا عنوانه، ونجده أكثر من مرة كمرجع أدبي وفني وهو كتاب «الروضة الغناء في أصول الغناء» وتوجد نسخة منه في المكتبة الوطنية بمدريد مسجلة تحت عدد 5307، وأخرى في الخزانة العامة بالرباط تحت عدد 192[14] وقف عليها العباس بن إبراهيم السملالي ونص على ذكرها في كتابه «الإعلام بمن حل بمراكش واغمات من الإعلام»[15] ووجد عليها زيادات بغير خط المؤلف ولا ناسخه، وعلى الرغم من قلة المعلومات التي يوافينا بها صاحب «الأعلام» فإنا نستطيع أن نسجل ما يلي:

أولا: إن عدد الطبوع الأندلسية التي عرفت على عهد المؤلف يبلغ تسعة عشر طبعا، وهي: الحسين، الماية، الصيكة، الاستهلال، عراق العرب، الرصد، الحصار، الزيدان، الزوركند، المزموم، غريبة الحسين، عراق العجم، العشاق،

الذيل، المشرقي، مجنب الذيل، الحجاز الكبير، حجاز المشرقي، الأصبهان.

ثانيا: لقد ورد ذكر طبع الصيكة من بين الطبوع المستعرضة، وفي ذلك ما يدل بوضوح على أن الكتاب ألف بعد مجموعة الحضري الآنف الذكر وبعد المجموعة التي أشرنا سابقا إلى أن مؤلفها مجهول، ومن المرجح أن يكون صاحبه قد تأثر أيضا بمذهب البوعصامي ومعاصريه.[16]

ثالثا: يذكر المؤلف الذين استخرجوا الطبوع التسعة عشر التي ذكرها، وفي ذلك ما قد يكشف عن الأسباب ووجوه التسمية المطلقة.

رابعا: نسجل مرة أخرى ظاهرة الانحسار والتقلص في عدد الطبوع، كما نسجل استمرار تواجد النوبات الإحدى عشرة التي أقرها الحايك في مجموعته، باستثناء رصد الذيل الذي لم يرد ذكره فيما نقله «الأعلام» عن «روضة الغناء».

ولا بد لنا بعد تسجيل هذه الاستنتاجات أن نعيد هنا ما لاحظه البحاثة السيد محمد المنوني حيث قال: وقد تحدث مؤلف «الأعلام بمن حل بمراكش واغمات من الأعلام» عن مخطوط في هذه الموسيقى وقف عليه بالمكتبة الوطنية بمدريد. وحسب المقتبسات التي أثبتها من هذا المخطوط فإنه يشبه أن يكون نسخة ثانية من هذه المجموعة (يعني الموضوعة باقتراح من الأمير المولى عبد السلام بن السلطان محمد بن عبد الله).[17]

8- أبو الربيع سليمان بن محمد الحوات الحسني:

عاش في النصف الثاني عشر وردحا من القرن الموالي. وتوفي سنة 1231 هـ. وكان عالما وأديبا من أبرز أعلام مدينة فاس على عهد السلطان محمد بن عبد الله، وهو إلى ذلك فقد كان فنانا رقيق الحاشية والطبع، خبيرا بالموسيقى وطبوعها، وبالآلات الموسيقية وطبائعها، ألف أكثر من كتاب في تراجم مشاهير عصره، ونظم أرجوزة في الموسيقى قوامها واحد وثلاثون بيتا باقتراح من أحد معاصريه، وهو كما كناه ابن سعيد الذي يرجح الأستاذ المنوني أن يكون نفسه الموسيقي الذي أورد اسمه هذا في مستهل أرجوزته حيث (يحكيه بغريض العصر ومعبده، ويذكر له الباع الطويل في هذا الفن».[18] وقد سمى الحوات أرجوزته هذه «كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع والطباع» وتحدث فيها عن علاقة طبوع الموسيقى الأندلسية بالطبائع البشرية على غرار ما فعل عبد الواحد الونشريسي وغيره، ثم عد

الطبوع المتداولة على عهده فكانت خمسة وعشرين بعد إضافة طبع الصيكة، وسار في ترتيبها على مذهب موسيقيي فاس، فجاءت على النحو التالي:

العشاق، الذيل، رمل الذيل، رصد الذيل، عراق العجم، عراق العرب، الاستهلال، الماية، الصيكة، غريبة الحسين، الغريبة المحررة، الحجاز المشرقي، حمدان، الزيدان، الرصد، الحصار، الزوركند، المزموم، الحجاز الكبير، مجنب الذيل، المشرقي الصغير، الأصبهان، رمل الماية، انقلاب الرمل، الحسين.

9- أبو عبد الله محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلس، نسبه إبراهيم التادلي صاحب كتاب «السقا» إلى فاس. والمرجع أن يكون فعل ذلك لنزوله بها. عاش في القرن الثالث عشر على عهد السلطان محمد بن عبد الله. وقد ألف مجموعة موسيقية عرفت فيما بعد باسم «مجموعة الحايك»وانتهى من جمعها عام 1214 هـ 1799 م 1800م. وسبب تأليفها «أن بعض إخوانه سأله أن يجمع له ما حصل حفظه عنده من فن الموسيقى زجل وتوشيح وأن يوضحه له توضيحا مبينا ليكون له ذلك للتعليم.[19] وكما يبدو من هذه العبارة فقد كان الغرض من وضع الكتاب تعليميا في وقت يظهر أنه كان للموسيقى النظرية نصيب غير قليل من اهتمام طلبة العلم. فلقد تحدث سيدي أحمد الشريف في ترجمته لجده سيدي محمد بن علي السنوسي مؤسس الطريقة السنوسية المتوفى سنة 1791 عن مشيخته بمدينة فاس فقال: «ومنهم العلامة... . سيدي أبو بكر بن زيان الإدريسي. حضرته في علوم كثيرة، وقرأت عليه الفرائض والحساب، والأربعين وصناعتهما والإسطرلابين وصناعتهما، والعلوم الأربعة: الرياضة والهندسة والطبيعة والإرتماطيقي وأصول قواعد الموسيقى».[20] ويظهر أن الحايك وفق إلى ما أراد، فلقد أصبح الكتاب فيما بعد عمدة الموسيقيين ومرجعهم وحكمهم. وعلى الرغم من مراجعة الترتيب الموسيقي الذي اعتمده وما لحقه من تنقيح في مستهل القرن الرابع عشر فما يزال بحق المرجع الفصل لكل من أراد الوقوف على أصول الموسيقى الأندلسية.

ولعل في دعوة الحايك إلى وضع مجموعته ما يؤكد مرة أخرى اتجاه نزعة إصلاح الوضع التعليمي بالمغرب آنذاك إلى العناية بالجمع ولم الشتات، على حساب المنهج الذي يمس أسلوب التلقين. وذلك هو ما يفسر كون كثير

من مضامين هذه المجموعة مشوبة بالخلط الذي اقتضته طبيعة عمل من هذا القبيل، الأمر الذي استلزم-فيما بعد-إعادة النظر في المجموعة بهدف تنظيمها وتنسيق الصنائع التي تحتضنها وتبسيط منهج تعلمها وتعليمها. وبالفعل فقد ارتفعت الدعوة إلى مراجعة كناش الحايك في عهد المولى عبد الرحمن، وهي فترة عرفت تحولا مهما في التعليم اتسمت بالبحث عن الوسائل الكفيلة بتحسين مردودية التعليم الذي كان يعانى من قلة التحصيل وسوء المنهج التربوي، ويقال أن السلطان محمد بن عبد الله أنشأ جوقة بالآلات النحاسية وأطلق عليها اسم جوق الخمسة والخمسين.(*2)

ويبدو أن تأسيسها الذي تم أيام وضع كتاب الحايك إنما وقع لتكون هذه الجوقة حقلا تجريبيا لما تضمنه التصنيف الجديد الذي أقره الحايك. وقبل الخوض في محتوى الكتاب ينبغي للدارس المهتم أن يتعرف على الحالة التي كانت عليها الموسيقى الأندلسية حين أقبل الحايك على وضع مجموعته، فلقد وجد المؤلف أن موسيقى الآلة في عصره لم تعد تستعمل سوى إحدى عشرة نوبة.

أما باقي النوبات فقد ضاعت أغلب صنائعها، وما تبقى من تلك الصنائع فهو كالدرر اليتيمة انسلخت من عقدها الذي كان ينتظمها، وأصبح من العسير ضمها إلى أصولها، فأقبل الحايك بهمة لا تعرف الكلل يجمع من الصنائع المتناثرة ما انتهى إلى علمه، ويلحقها بما شكلها من الأنغام، وهو في ذلك لا يحكم سوى الذوق الموسيقي السائد في عصره. ومن ثم فقد اتسم عمله بروح الاجتهاد وجرأة المبادرة، وإن كان في نفس الوقت لا يخلو من الخلط والتشتيت.

وتوجد لكتاب الحايك عدة نسخ، وطبع غير ما مرة فجاءت الطبعات مختلفة يمتاز بعضها بالإسهاب وتجنح أخرى إلى الاختصار. على أن المؤلف قسم كتابه إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:

1- مقدمة الكتاب، وهي تحتوي على ثلاثة فصول:

(*2) جوق الخمسة والخمسين: سميت هذه الفرقة الموسيقية بهذا الاسم لأن عدد النوبات التي حصرها الحايك في كراسه إحدى عشرة نوبة وبما أن كل نوبة تحتوي على خمسة (ميازين) فبعملية حسابية بسيطة يظهر سر هذه التسمية، 11 مضروبة في 5 تساوي 55. وبذلك سميت هذه الفرقة وموسيقاها بالخمسة والخمسين. المحرر

الفصل الأول في جواز السماع واستحكامه(*3)
الفصل الثاني في منافع السماع وأحكامه
الفصل الثالث في أصل السماع وأحكامه
2- كلمة موجزة عن الموسيقى وعن آلة العود.
3- الطبوع الموسيقية بالمغرب على عهد المؤلف.
ونعود إلى هذه الأبواب لتناولها بشيء من التحليل:

أما المقدمة فقد ساق في فصلها الأول مجموعة من الأخبار عن الرسول صلى الله عليه وسلم وعن علماء الإسلام وفقهائه وخلفائه تؤكد كلها جواز السماع وتبيح الغناء. ومن هنا يبدو الحايك وقد اتخذ موقف المدافع والمنافح عن الموسيقى.

وتحدث في الفصل الثاني عن فوائد السماع والتي تعود على الجسم والروح، فذكر أن في كل لذة ما يتعب الجسد إلا الغناء، ففيه راحة له، لأنه- وهنا يردد ما قاله ابن عبد ربه في العقد الفريد-مرتع النفس وربيع القلب وسلوان الكئيب وأنس الوحيد وزاد الراكب «ومن هنا فلا يجوز لأحد أن يعيب على السامع إعجابه بالصوت الحسن» «لأن ذلك من رقة النفس واعتدال المزاج»، «ولا أن يناهض السماع لأن الألحان تبعث على مكارم الأخلاق» وقد ختم هذا الفصل بقوله: «إن السماع راح تشربه الأرواح بكؤوس الله تعالى على نغمة الألحان، ولكل امرئ ما نوى: ماء زمزم لما شرب له، وهذا لما سمع له» وأحسب أن هذا ما قاله بعض أصحاب الطرق وذلك للمسحة الصوفية التي تطبعه.

أما الفصل الثالث فقد تحدث، فيه عن أصول الغناء العربي التي ترعرعت في أمهات القرى من بلاد العرب، وارجع هذه الأصول إلى الأنواع الثلاثة التالية: وهي غناء الركبان، والترجيع الكثير النغمات والغناء الخفيف.

وعندما ننتقل إلى الباب الثاني من الكتاب نجد المؤلف وقد تناول الموسيقى من حيث موضوعها، فساق لها بإيجاز التعريف التالي: «الموسيقى: علم الألحان، أي صناعة الطرب والصوت، وهو الغناء». ثم تحدث عن العود وأورد ما يحكي عن أصوله الأولى. وهنا نستوقف القارئ قليلا، لنذكر أن تعريف الحايك للموسيقى-بالرغم من الاختصار الذي يطبعه-فهو قد استوفى

(*3) السماع: الموسيقى

أو كاد سائر العناصر التي تقوم عليها اللغة الموسيقية، بل إن فقرته الأولى تكاد تقابل التعريف الذي تبنته كتب التعليم المتداولة في المعاهد الموسيقية على عهدنا، هذا التعريف الذي يقول: الموسيقى هي علم الأنغام.

ونخلص بعد ذلك إلى الباب الثالث من الكتاب، وهو بيت القصيد في هذا البحث، فنجد الحايك يتحدث عن الطبوع الموسيقية المتداولة بالمغرب على عهده. وبعد إشارة سريعة إلى أن عدد الطبوع أربعة وعشرون يضاف إليها طبع الصيكة؛ يعود فيقرر أن أهل زمانه اقتصروا على استعمال إحدى عشرة نوبة، أورد الحايك ذكرها فرتبها على النحو التالي: 1- الحسين-

2- الأصبهان-3- الماية-4- رصد الذيل-5- الاستهلال-6- الرصد-7- غريبة الحسين-8- الحجاز الكبير-9- الحجاز المشرقي-10- عراق العجم-11- العشاق.

ثم قرر أن أهل زمانه كانوا يضيفون إلى كل نوبة ما يناسبها من الأنغام، وبذلك أصبحت أكثر النوبات مركبة من صنائع عديدة يجمعها اسم واحد هو اسم النوبة، وقد قدم بيانا مفصلا عن النوبات التي ألحقت بها بعض الصنائع فجاء ذلك كما يلي:

- الحق بطبع الحسين رمل الماية وانقلاب الرمل وحمدان وصار الكل يسمى باسم رمل الماية.

- الحق ما تبقى من صنائع الزوركند بنوبة الأصبهان.

- أضيف ما تبقى من صنائع عراق العرب إلى نوبة الاستهلال.

- الحق ما تبقى من صنائع الزيدان والحصار والمزموم بنوبة الرصد.

- الحق ما تبقى من صنائع الغريبة المحررة بنوبة غريبة الحسين.

- الحق ما تبقى من صنائع المشرقي الصغير ومجنب الذيل بنوبة الحجاز الكبير.

- الحق بالعشاق ما تبقى من صنائع الذيل ورمل الذيل.

أما نوبات الماية ورصد الذيل والحجاز المشرقي 1 وعراق العجم فلم يلحق بها الحايك أية صنعة من الصنائع الضائعة. ومن مجموع هذه الأرقام يتبين أن الطبوع التي تداولها الموسيقيون عل عهد الحايك بلغت أربعا وعشرين طبعا أفرغت كلها في إحدى عشرة نوبة.

وقد رسم الحايك جدولا أسماه «برنامجا لترتيب نغم طبع الموسيقى»، فجاء هذا الجدول ليعكس النوبات الإحدى عشرة وكذا موازينها الأربعة

التالية، وهي: البسيط، وقائم ونصف، والبطايحي، والقدام، غافلا عن ذكر ميزان الدرج الذي كان بلا شك شائع الاستعمال بالمغرب منذ العصر السعدي، ونحسب أن هذا الجدول مما ألحقه بالكتاب بعض النساخ اعتمادا على نصوص مغربية قديمة.

ونجد بعد هذا الجدول رسما لجدول آخر أسماه الحايك «شجرة الطبوع». وقد أدرج الطبوع تحت أربعة أصول تتصل بطبائع الإنسان الأربعة، وهي كما يلي:

1- أصل الذيل الذي يهيج السوداء، وتتدرج تحته نوبات: رصد الذيل-استهلال الذيل-عراق العجم-عراق العرب-المشرقي-مجنب الذيل.

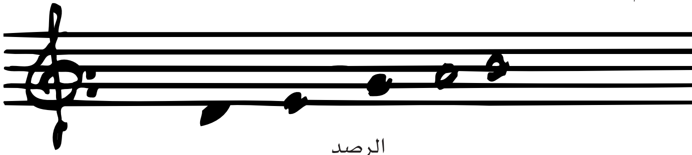
2- أصل الزيدان الذي يهيج البلغم. وفروعه المندرجة تحته هي: الأصبهان-العشاق-الحجاز-الحصار.

3- أصل الماية الذي يهيج الدم. وفروعه: رمل الماية-انقلاب الرمل-الحسين-الحجاز المشرقي-الرصد-الزوركند.

4- أصل المزموم الذي يهيج الصفراء. ويندرج تحته غريبة الحسين وحمدان.

ومن جهة أخرى فقد خلا جدول الموازين من ميزان القائم ونصف بالنسبة لنوبتي الرصد[*4] والحجاز المشرقي، وفي ذلك ما يدل على ضياع هذين الميزانين بكامل صنائعهما على عهده.

وبعد ذلك أورد أسماء الموازين الأربعة المذكورة في كل من المغرب وتونس ومصر، ثم ضبط نقراتها.[21]



الرصد

ونود أن نقف قليلا عند حديث الحايك عن «الطبوع الكثيرة التي لم تناسب هذا المجموع، والتي يطول ذكرها وتنتهي إلى ستة وستين». فلقد

(*4) الرصد: مقام موسيقي خماسي يستقر على مقام Re الدوكاه ويخلو من الصوت الثالث (فا) ويتكون من ري-فا-صل-لا-سي ويفضل التونسيون تدوين اسمه (رصد) بالصاد تمييزا له عن مقام (الراست) السباعي المعروف. المحرر

سمع المغاربة بلا شك بالطبوع العربية الشرقية التي حملها العثمانيون لدى إقامتهم المديدة بتونس والجزائر، كما سمعوا بلا ريب بالمؤلفات والمنظومات العربية التي تحدثت عن تلك الطبوع كأرجوزة الشيخ عبد الرحمن الحباك العودي. وكشأن المغاربة في الترحيب بكل ما يصدر عن الشرق العربي، فلقد استقبلوا هذه الطبوع وأفسحوا لها المجال كي تستقر بين أخواتها المغربية. ولكن طبيعة اللحن تأبى على كثير منها أن تنصهر فيما بينها لعوامل مقامية معروفة يقتضيها اختلاف التركيب النغمي للسلم الشرقي الذي يحتضن في ثناياه أرباع النغمة. ومرة أخرى يتبنى المغرب المصطلحات الموسيقية الشرقية بألفاظها وإن كان لا يسعه دوما أن يتبنى مدلولاتها العلمية. وقد أورد الحايك أسماء الطبوع الشرقية التي ذكر أنها لم تناسب مجموع النوبات الأندلسية، وهي كما أسماها : الجركة، والرهاوى، والجناوي، ودوبيت، والغريب، والسراج والمسروق، والراسات، والدوكة، والعراق، والكردانية-وتسمى الماهور، وأبو سلين، وزوركند، والصبا، والمحنية، والركب، والبياتي، والنيرز، والسنهار، وأوج الصيكة، وأوج العراق، والزنكلمة، وعشيران العجم.[22]

وهذه الطبوع في نفسها بعض ما احتوته أرجوزة الشيخ عبد الرحمن الحباك مع فوارق بسيطة في الشكل اقتضاها النقل المجرد عن الاستعمال، على نحو ما يتجلى في الأبيات التي نقدمها فيما بعد كنموذج لهذه الأرجوزة التي لا تختلف في طبيعة نظمها عن أرجوزتي الونشريسي والوجدي:

فصل: أصول أربع للنغم — أوضحتها في ذا المقال فأفهم:

أعلم بأن الرست أصل مستقل — جميع هذا العلم منه ينتقل

وبعده العراق أصل ثاني — والزوركند ثالث المباني

والأصفهان رابع قد ختمت — به أصول قبله تقدمت

للرست فرعان بالاتفاق — الزنكلا ونغمة العشاق

كــذا الــعــراق خــص بــالمــايــات
والــبــوســلــيــك بــعــدهــا ســيــأتــي
والــزوركــنــد بــالــبــزرك مــتــصــل
ولــيــس عــنــه الــرهــوى مــنــفــصــل[23]

10- وتأتي مجموعات ثلاث لا تعرف أسماء مؤلفيها وإن يكن يغلب على الظن أنهم ينتمون إلى القرن الثالث عشر للهجرة، وإنهم من معاصري محمد بن الحسين الحايك، وذلك لأن أحدهم صنف مجموعة من قصائد المديح النبوي في إحدى عشرة نوبة، بينما صنف الآخران مجموعتيهما في اثنتي عشرة نوبة[24] وفيما يلي أسماء هذه المجموعات التي لا تزال مخطوطات محفوظة بخزائن خاصة:

المجموعة الأولى: البستان البهيج الرائق، في أمداح أشرف الخلائق، صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه.

المجموعة الثانية: مجموع الأنوار ومنابع الأسرار في مدح النبي المختار.(ص)

المجموعة الثالثة: بستان الأنوار، ونفحة الأزهار، في مدح النبي المختار.

وقد عمد مؤلفو هذه المجموعات إلى تصنيف قصائد المديح النبوي حسب النوبات الموسيقية المتداولة في عصرهم.

11- الحاج محمد بن العربي الدلائي الرباطي: أقام بالدار البيضاء وبها مكث حتى أدركته الوفاة سنة 1285هـ. وترجع شهرة الدلائي هذا إلى مجموعة الأمداح النبوية التي ألفها وضمنها كتابا عنوانه «فتح الأنوار، في بيان ما يعين على مدح النبي المختار» وهو ما يزال مخطوطا قابعا في الخزانة العامة.

وعلى الرغم من أن الكتاب يعد من المؤلفات التي تصنف عادة ضمن المجموعات الشعرية الخاصة بالمديح النبوي فإنه-كباقي المؤلفات المومأ إليها سابقا-يعني بتعداد النوبات الموسيقية المتداولة بالمغرب، ومن ثم يصح اعتماده كمرجع فني عني بالموسيقى الأندلسية من الوجهة العلمية النظرية. والكتاب يحتوي على مقدمة وفصلين:

المقدمة: وضح الدلائي فيها دواعي تأليف الكتاب، وهي بيان ما يستعمل من الطبوع الأندلسية في الأشعار التي ينشدها المسمعون في مجالس المدح

النبوي أو في محافل الذكر، وكذا مساعدة المادحين على تعاطي هذا الفن، ثم تحدث في إسهاب عن عناصر الغناء الثلاثة، وهي: الكلمات-وأسماها: الشعر المتغنى به، واللحن-وعبر عنه بالطبع المترنم بلحنه-والإيقاع-وقد دعاه: الوزن المفرغ ذلك الترنم في قالبه-ويبدو الدلائي من خلال هذا التقسيم عالما واسع الإلمام بالموسيقى وقواعدها وأصولها، فهو يحلل اللغة الموسيقية إلى عناصرها الرئيسية وبذلك يرقى كتابه إلى مصاف الكتب الموسيقية النظرية المعتبرة.

القسم الأول: تحدث فيه عن الطبوع الأندلسية التي يستخدمها المسمعون في إنشاد الأمداح النبوية معتمدا على النغمات التي تنشد بها قصائد البردة والهمزية والبغدادية. ونستنتج من تقصيه لتلك القصائد أن الطبوع المعروفة على عهده بلغت من العدد واحدا وعشرين طبعا هي: الأصبهان، الحجاز المشرقي، الحجاز الكبير، الرصد، رصد الذيل، الاستهلال، الماية، غريبة الحسين، العشاق، عراق العجم، رمل الماية، المزموم، عراق العرب، المشرقي الصغير، رمل الذيل، الذيل، الحصار، حمدان، الصيكة، انقلاب الصيكة، الجركة.(*5)

ولا بد قبل الانتقال إلى القسم الثاني من الكتاب أن نسجل على هامش تصنيف الدلائي للطبوع الأندلسية الملاحظات التالية:

1- إنه أورد النوبات الإحدى عشرة التي أقرها محمد بن الحسين الحايك، ولم يستثن منها غير نوبة الحسين التي أدمجها في رمل الماية.

2- إنه ذكر رمل الماية، والمزموم، وعراق العرب، والمشرقي الصغير، ورمل الذيل، والذيل، والحصار، وحمدان، من بين النوبات المستعملة على عهده، مما يوهم بأنها كانت ما تزال مكتملة لصنائعها، على حين نعلم من كناش الحايك إنه لم يبق منها إلا صنائع قلائل أدرجت في النوبات الإحدى عشرة الباقية.

3- أدخل في الحساب نوبة الصيكة، وهي حسب الحايك طبع حلو رائق الألحان، ولكنها مع ذلك لا تدخل في عداد النوبات الإحدى عشرة.

4- أدخل في حساب النوبات المستعملة انقلاب الصيكة والجركة، على حين اعتبرهما الحايك من النغمات التي لم تناسب المجموعة الأندلسية.

(*5) الجركة: الجهاركاه المحرر

هذه بعض الملاحظات التي لا بد من إبدائها على هامش تصنيف الطبوع التي أورد ذكرها محمد بن العربي الدلائي في مجموعته، وإذا كنا لا نقبل أن يقال أن الدلائي كان يقوم بعمله هذا في غيبة عما يجري حوله، وفي غفلة عن مجموعة الحايك، فإن الذي يبدو اقرب إلى المعقول أن يقال: إن الدلائي أجرى الطبع مجرى الصنعة، فجعل اللفظين يدلان على شيء واحد.

القسم الثاني: خص الدلائي القسم الثاني الذي ختم به كتابه بالتحدث عن ألحان الأشعار التي تستعمل في حفلات الذكر. وسنعود إلى الحديث عنها في الفصل الخاص بموسيقى المراسيم الدينية بحول الله.

12- السلطان محمد بن عبد الرحمن: تولى الملك في سنة 1276هـ، ومكث مربعا على عرش المملكة حتى وفاته عام 1290هـ.

وقد ذكر العلامة والمؤرخ عبد الرحمن بن زيدان أنه «كان له ولوع بالطرب والنغمات الموسيقية» ومن خلال العبارة التي ساقها نفس المؤرخ يتبين أن المولى عبد الرحمن عني بدراسة الموسيقى باعتبارها أحد العلوم العقلية كالحساب والتوقيت والتنجيم والهندسة والهيئة، حتى أصبح له فيها باع طويل وقدم راسخ. وقد حمله اهتمامه بالموسيقى واقتناعه بجدواها على إدراجها ضمن المواد العلمية الملقنة بمدرسة المهندسين التي أحدثها على عهد والده المولى عبد الرحمن في نفس المدرسة المرينية بفاس الجديدة، يلقن فيها جماعة من الإماء صناعة الموسيقى على يد المعلم الساوري أمهر أربابها في عصره.

وإذا كانت المصادر تعوزنا للتعرف على شخصية هذا الفنان فإن عبارة ابن زيدان تؤكد إنه استطاع أن يخرج موسيقيات بارعات تعرف المؤلف نفسه على بعضهن.[25]

13- أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن عبد القادر التادلي الرباطي: من كبار علماء المغرب المشاركين في العلوم اللغوية والدينية والعقلية. عاش أيام السلطان المولى عبد الرحمن وولده محمد الرابع ثم السلطان الحسن الأول، وتوفي بالرباط عام 1311 هـ/ 1894م عن عمر يقارب السبعين.

رحل إلى فاس وهو في ريعان الشباب فلازم أساتذتها طوال خمس عشرة سنة، درس فيها سائر العلوم والفنون التي كانت تلقن بجامعتها وبغيرها، ثم تحول إلى مكناس فمكث بها دهرا ينهل من معارف علمائها. ثم

حنت نفسه التواقة إلى العلم إلى الرحلة نحو البلاد العربية الشرقية، فشد الرحال إليها. وهناك درس فقه المذاهب وعلم التفسير وزاول التدريس في بعض المحافل العلمية، فأدهش علماء الشرق بسعة علمه وقوة عارضته.

ولم يكد يعود إلى بلده حتى نهض للرحلة العلمية من جديد فتوجه إلى أسبانيا وأخذ يتعلم اللغات الأوربية.

ثم عاد إلى مسقط رأسه، وأكب على التأليف فوضع أزيد من مائة وعشرين تأليفا في مختلف العلوم النقلية والعقلية واللغوية ضاع أكثرها بسبب الإهمال، وحفظ أقلها، وهو كاف ليقيم الأدلة على ما بلغه من علم واسع وفكر مدقق وحافظة مثلى.

وقد قدم التادلي خدمات جلى في ميادين العلوم، فألف في الفقه والتصوف شروحا ضافية، وألف في المنطق والكلام والأصول كتبا عدة من بينها: القول المسلم في نظم السلم، وترك في النحو واللغة والبيان أكثر من كتاب، ووضع كتبا علمية في الحساب والتوقيت والطب، كما ألف في الموسيقى كتابا أسماه «أغاني السقا ومغاني الموسيقى».

ويذكر المؤرخون الذين عنوا بترجمة حياته وسرد أعماله أنه تأثر بالثقافة الغربية وأن ذلك ظهر في عدد من مؤلفاته ومنها.[26]:

1- تأليف في تفسير بعض اللغات مثل لغة الفرس، والترك، والفرنسية، والإنجليزية، والبربرية.

2- رسالة في علم الجغرافيا.

3- رسالة في البوصلة التي تكون في السقف.

4- زينة النحر بعلوم البحر.

وقد أهله اطلاعه الواسع ليكون بحق جديرا بالتحلية التي حلاه بها المؤرخ الكبير عبد الرحمن بن زيدان إذ يقول: فخر الرباط وشيخ الجماعة، وخاتمة المحققين ذو الباع الطويل في سائر الفنون والعارضة العريضة.[27]

ونعود الآن إلى حياته الفنية خاصة، فنجد أنه رحل إلى فاس للدراسة بها، وكان يسترق الفرص وأيام العطل فيتفرغ لدراسة علوم الفلسفة بما فيها الموسيقى الأندلسية على يد نخبة من أساتذة هذا الفن، أمثال الحاج حدو بنجلون الفاسي، ورشيد الجمل الفاسي، ومحمد الصبان الفاسي، والمكي المحروش الفاسي. وما عتم أن بلغ شأوا بعيدا في الموسيقى الأندلسية

فراح يلقن أصولها وتخرج على يده طائفة من أفذاذ هذا الفن، وهكذا تعلم التادلي ثم علم.

وقد ترك التادلي في هذا الميدان كتابين:

أولهما (التذكار لما في التذكرة من الطب مع الاختصار) وقد ساقه الاستطراد فيه إلى الحديث عن حياته الفنية بفاس، فاستعرض أسماء أساتذته وتلامذته في الموسيقى الأندلسية.

وثانيهما: (أغاني السقا في مغاني الموسيقى).

رتب التادلي مؤلفه هذا على مقدمة وأربعة عشر بابا، وخاتمة:

المقدمة: تحدث فيها بإسهاب عن تقاسيم علم الموسيقى، ثم استعرض فنونه، وذكر بعض المؤلفات الموضوعة فيه، وبعد ذلك انتقل إلى الحديث عن الموسيقى الأندلسية، فذكر أصلها، وتحدث عن مراكزها بالمغرب، وفصل القول في طابعها.

الباب الأول: خصه بالكلام عن حقيقة علم الموسيقى.

الباب الثاني: خصه بالكلام في موضوع علم الموسيقى وتقاسيمه، وقد استعرض في ثنايا هذا الباب أصناف الموسيقى المغربية، وطبوع الموسيقى الأندلسية وموازينها كما أشار إلى الطبوع الدخيلة على الموسيقى المغربية.

الباب الثالث: خصه بالكلام في واضع علم الموسيقى.

الأبواب الباقية: خصها بالنوبات الإحدى عشرة.

الخاتمة: تشتمل على أحد عشر فصلا حول الغناء والمغنين وآلات الطرب وآراء الفقهاء في الموضوع. وبالإضافة إلى كل ذلك فالكتاب يتضمن فصولا إضافية واستطرادات تكشف عن جوانب من حياة المؤلف في كل من المغرب والديار الشرقية والبلاد التركية.

ويهمنا في موضوع الترتيبات الموسيقية أن نلاحظ أن التادلي يقر النوبات الإحدى عشرة التي حصرها محمد بن الحسين الحايك، ولا أحسب إلا أنه كان على علم بالمؤتمر الموسيقي الذي انعقد سنة 1303 هـ-1885- 1886م تحت إشراف الوزير محمد الجامعي وعلى بينة بالتعديل الجديد الذي أدخل على ترتيب صنائع الموازين، إن لم نقل أنه كان أحد أعضاء هذا المؤتمر واحد الواضعين للتنقيح الذي يجري به العمل حتى اليوم.

وإن مما يؤكد هذا الرأي أن نعلم أن التادلي فرغ من تأليف كتابه سنة

1308، أي بعد أربع سنوات من انعقاد المؤتمر المذكور، وأن يكون أبو جندار في كتابه «الاغتباط» قد نسب له وضع مختصر للحايك.

14- أبو عبد الله محمد الغالي بن المكي بن سليمان الأندلسي الفاسي: قال عنه محمد غريط المتوفى سنة 1298هـ/ 1880م (في فواصل الجمان في أنباء وزراء وكتاب الزمان) يشار إليه بالأصابع، عجيبة من عجائب المصنوع وغريبة تطابق منها المنظور والمسموع. كاتب ذو بلاغة ومجون، وتعقل يشبه الجنون، وتعلق بالأوهام والظنون، ولسان كالعضب الجراز، وكلام كله مجاز (شقي بفضلة دهائه..)... حتى كاد يرمي لكثرة بحثه عن علل المكونات وانتقاده بضعف اعتقاده، وكان جسورا على لذاته، لاهيا عن معرة المقال وإذاته، ولا يرى مركب لهو إلا امتطى متنه. وكانت له ملكة في الفنون الأدبية، خصوصا الموسيقى والعربية.[28].

وقد تقلد مناصب حكومية في الخارجية والداخلية، إلى أن توفي عام 1318هـ. نظم الشعر، فكان جل ما قاله في الغزل الرقيق والهزل الخفيف، وأرسل النثر فأجاد القول وأحسن الوصف. له عدة مؤلفات من بينها:

- شرح على قصيدة المالقي المسماة بأنجم السياسة، لم يتمه.
- مؤلف صغير في أمثال العامة.
- بادرة الاستعجال في مناقب (السبعة رجال). ألفه في رحلته إلى مراكش سنة 1294هـ/ 1877م وهو في رفقة السلطان الحسن الأول.[29]
- بدائع الاقتباس في مناقب أبي العباس. ترجم فيه لأبي العباس السبتي دفين مراكش سنة 601 هـ/ 1204م.[30]

وله في الميدان الموسيقي كتاب (الجواهر الحسان في نغم الألحان) وقد تناول فيه الموسيقى الأندلسية وخاصة ما يتداول منها بفاس. ويغلب على الظن أن يكون ابن سلمان قد فرغ من كتابه قبل سنة 1298هـ، وهي السنة التي توفي فيها مؤلف «فواصل الجمان» الذي أشار إلى ملكته الموسيقية.

15- مختصر مجموعة الحايك: انعقد أيام السلطان محمد بن عبد الرحمن مؤتمر موسيقي ضم نخبة من رواد الموسيقى الأندلسية معلمين وهواة، كان الغرض منه مراجعة مجموعة محمد بن الحسين الحايك التطواني وإعادة النظر من جديد في الطريقة التي اعتمدها في ترتيبه للنوبات والصنعات اليتيمة الملحقة بها. وبالفعل فلقد عمد المؤتمرون-لما كانوا

يلاحظونه من خلط في ترتيبها-إلى اعتماد ترتيب جديد للنوبات والصنائع.

ولم يلبث هذا التعديل إلا سنوات قليلة حتى عادت تلامسه يد المراجعة من جديد، فقد دعا السيد محمد بن العربي الجامعي وزير السلطان المولى الحسن الأول سنة 1303 هـ/ 1885-1886م لجنة من شيوخ الطرب الأندلسي لتنكب عليه تحت إشرافه وعنايته. بالتنقيح، وكانت النتيجة أن طلعت اللجنة بـ (مختصر مجموعة الحايك). في صورته الجديدة.

وقد واكب هذا العمل إحداث المدرسة الموسيقية على يد السلطان المذكور، ويبدو أنه تم بقصد تيسير حفظ النوبات الإحدى عشرة على المنخرطين فيها، ومن ثم أصبح المختصر بمثابة البرنامج النهائي والقار لمادة الموسيقى في المعاهد الموسيقية المبثوثة في فاس ومراكش ومكناس، ثم أصبح العمل بمقتضاه فيما بعد تقليدا يتوارثه أساتذة الموسيقى الأندلسية بسائر المدن المغربية، بالرغم من أصناف التحريف التي لحقت بعض نسخه المخطوطة. يقول السيد إدريس بنجلون رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية: «وقد عملت على تصحيحه ورده إلى أصله وإبدال المكرر منه على حسب المناسبات مع علامات فنية تفيد العارفين لهذا الفن وتوحد بينهم كما تسهل الطريق على المتعلم...».[31]

16- أبو عبد الله محمد العابد بن أحمد بن سودة العربي الفاسي: توفي بفاس عام 1359هـ/ 1940م. له كتاب «استنزال الرحمات بإنشاد بردة المديح بالنغمات». وهو مخطوط فرغ من تأليفه عام 1325هـ/ 1907م.[32]

مهد للكتاب بمقدمة مسهبة تحدث فيها عن الموسيقى عموما والأندلسية خصوصا، ثم صنف طبوعها، وبعد ذلك تحدث المؤلف عن طريقة أصحاب السماع بفاس في إنشاد الردة والهمزية للإمام البوصيري، فقسم القصيدتين إلى ثلاثة عشر قسما بعدد الطبوع الموسيقية المستعملة في موسيقى السماع، وهي: الحجاز المشرقي، الصيكة، الاستهلال، الماية، الرصد، غريبة الحسين، الغريبة المحررة، رمل الماية، الأصبهان، الحجاز الكبير، رصد الذيل، العشاق، عراق العجم.[33]

وقد اقتصر المؤلف على هذه الطبوع دون غيرها، وذلك لأنه كان يريد من كتابه-كما يبدو من العنوان الذي اختاره له-أن يكون معينا لرواد المديح النبوي على إنشاد البردة والهمزية، ومن ثم قسم كلا منهما إلى ثلاثة عشر

قسما حسب الطبوع الموسيقية المذكورة.

وتكمن أهمية الكتاب من الوجهة النظرية البحتة فيما تضمنته مقدمته من تعريف بالموسيقى الأندلسية وتصنيف لطبوعها وذكر مبتكريها، فضلا عن إفاداته التاريخية كذكره لفترات انتقالها لعدوة المغرب، واهتمامه بشرح المصطلحات الموسيقية.

مجمل القول في النوبات الأندلسية:

ونجمل القول في النوبات الأندلسية فنلاحظ:

1- إن عددها قد انحسر وتقلص: فبعد أن كانت النوبات تفوق العشرين قبيل قيام الدولة العلوية في أوائل عهدها أصبحت لا تتجاوز إحدى عشرة نوبة على عهد محمد بن عبد الله.

2- إن الصنائع الضائعة تنتسب إلى الطبوع التالية: الذيل، وعراق العرب، ورمل الذيل، والزيدان، والحصار، والزوركند، والحسين، والمزموم، والغريبة المحررة، والمشرقي الصغير، والمجنب، وحمدان، وانقلاب الرمل، والصيكة.

3- إن ما تبقى من صنائع هذه الطبوع الحق بالنوبات الإحدى عشرة التي أقرها محمد بن الحسين الحايك، كل مع ما يناسبه في النغمة.

4- إن طبع الاستهلال الذي ابتكره الحاج علال البطلة أيام محمد الشيخ السعدي ظل قائما إلى جانب النغمات الأصول بالرغم من حداثته، على حين ضاعت من النوبات المستحدثة أغلب صنائع المشرقي الصغير، ومجنب الذيل، وحمدان.

ولقد يكون لصمود نوبة الاستهلال بكامل صنائعها أمام الأحداث المتقلبة من جهة، واختفاء أغلب صنائع النوبات المستحدثة المذكورة من جهة أخرى أسباب ومبررات. فأما عن الاستهلال فأعتقد أن من دواعي بقائه أنه نشأ بمدينة فاس، وهي يومئذ تشكل بيئة ممتازة للفن الموسيقي الأندلسي، وأن نشوءه كان بوحي صادق من الحاجة إلى تعبيرات فنية جديدة اقتضتها ظروف المغرب آنذاك: فلقد كان المغرب مفكك القوى تتقاسم الدول الأجنبية شواطئه الشمالية والغربية، بينما يعيث حكم البايات العثمانيين فسادا في مناطقه الشرقية والجنوبية الشرقية، وكانت أصوات الاستشهاد تتعالى بمدينة فاس منادية بالجهاد ومعبئة للنفوس، ولم يكن من العجب في شئ

أن تواكب الموسيقى هذه الأحداث فتصاغ القصائد في ألحان حماسية تستحث القرائح وتستنهض الهمم. وفي هذا الجو المفعم بالحماس والمشاعر الوطنية تتفتح عبقرية الفنان علال البطلة وتتفتق عن طبع جديد هو طبع الاستهلال.

ويبدو أن هذه النغمة أصبحت ملازمة للقصائد الوطنية، فهي «تذكي حماسنا وتبعث فينا روح العزة، ولذا نجد أكثر الأناشيد الوطنية الحماسية لدى سائر الأمم لا تخرج عن نغمة الاستهلال أو ما يقاربها».[34]

هذه هي الأسباب التي ساعدت على صمود نوبة الاستهلال واستمرار وجودها إلى جانب النوبات الإحدى عشرة، وأما الطبوع الثلاثة الأخرى، ونعني بها المشرقي الصغير، والمجنب، وحمدان، فقد يكون من دواعي اختفاء بعض صنائعها إنها جاءت وليدة ظروف عابرة ترجع إلى عوامل التأثير التركي المؤقت. وما أحسب إلا أنها وقفت برهة من الزمن على هامش النوبات الأصيلة تحاول التكيف معها، فلما لم تجد إلى ذلك سبيلا تلاشت واندثرت..

جدول ترتيات الطبوع الاندلسية عند النظريين

المؤلف	العصر	الطبوع الاصول					فروع طبع الذيل							فروع طبع المابة				فروع طبع الزيدان						فروع طبع المزموم		طبع مع المحررة	
		1 الذيل	2 المابة	3 الزيدان	4 المزموم	5 الغريبة المحررة	عراق العرب	عراق العجم	مجنب الذيل	رصد الذيل	الاستهلال	الرمل	المشرقي الصغير	رمل الماية	انقلاب الرمل	الحسين	الرصد	الحجاز الكبير	الحجاز المشرقي	الحصار	الزوركند	الاصبهان	العشاق	غريبة الحسين	حمدان	لا فروع لها	الصيكة ، 6
أحمد الونشريسي	ق 10هـ	—	—	—	—	—	—		—	—				—		—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	
محمد الوجدي	ق 11هـ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	
عبدالرحمن الفاسي	ق 11هـ	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	
محمد البوعصامي	1105	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	— 4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	— 8
أحمد بن محمد احضري	ق 13هـ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	— 4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	— 8
محمد بن الحسين الحايك	1214	7 —	—	7 —	7 —	—	7 —	—	7 —	—	—	—	7 —	7 —	7 —	—	—	—	— 2	7 —	7 — 2	—	—	—	7 —	—	
ابراهيم التادلي	1307	—	—	—	—	—	—	— 4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	— 2	—	—	—	—	—	—	—	—

– : طبوع ورد ذكرها عند المؤلفين

من وضع : عبدالعزيز بن عبد الجليل

6 – الصيكة : مولدة فيما بين المابة وغريبة الحسين

7 – ضاعت نوبات هذه الطبوع و لم تبق منها الا صنائع الحقت بما شاكلها من الأنغام

8 – اظهر البوعصامي هذا الطبع واستعمله لاول مرة .

جدول الحاق الطبوع بالنوبات الإحدى عشرة

النوبات	طبوعها الأصلية	الحسين	انقلاب الرمل	حمدان	الزوركند	عراق العرب	الزيدان	الحصار	المزموم	الغريبة المحررة	الصيكة	المشرقي الصغير	مجنب الذيل	الذيل	رمل الذيل
رمل الماية	الماية	×	×	×											
الأصبهان	الزيدان				×										
الاستهلال	الذيل					×									
الرصد	الماية						×	×	×						
غربية الحسين	المزموم									×	×				
الحجاز الكبير	الزيدان											×	×		
العشاق	الزيدان													×	×
الحجاز المشرقي	الزيدان			×											
الطبوع الاصول	_	الماية	الماية	المزموم	الزيدان	الذيل	اصل	الزيدان	اصل	اصل	1	الذيل	الذيل	اصل	الذيل

1–مولدة بالتلحين فيما بين الماية وغربية الحسين.

الهوامش

(1) محمد المنوني. مجلة البحث العلمي. العدد 14 و15, 1969 ص. 153
(2) محمد الفاسي. مجلة تطوان. العدد 7, 1962 ص.15.
(3) مقدمة لمجموعة أشعار موسيقية أندلسية في المديح النبوي خ. ع-د 1031
(4) الأنيس المطرب. ص 24.
(5) قاموس الموسيقى العربية. د. حسين علي محفوظ.1975 ص. 427
(6) مجلة البحث العلمي عدد 14 و15 ص 158
(7) الروضة الغناء لمؤلف مجهول ص 199
(8) المسلك السهل على شرح توشيح ابن سهل الملزمة السادسة ص 4
(9) عن اختصار التذكرة الأنطاكية.
(10) الملزمة السادسة ص 4
(11) دليل مؤرخ المغرب الأقصى. رقم 2061
(12) محمد المنوني. مجلة البحث العلمي. عدد 14 و15 ص.155 و156
(13) نفس المرجع ص 156
(14) دليل مؤرخ المغرب الأقصى رقم 2137
(15) الجزء الثاني ص 395 المطبعة الملكية الرباط 1973
(16) دليل مؤرخ المغرب رقم 2138.
(17) مجلة البحث العلمي عدد 14 و15 السنة السادسة. يناير/ ديسمبر 1969 ص. 100-أنظر دليل مؤرخ المغرب الأقصى رقم 2062 و2063.
(18) نفس المرجع ص.159- 160.
(19) في مقدمة الكتاب.
(20) حاضر العالم الإسلامي ج1- ص 279 ط 1343 هـ وانظر أيضا الموسوعة المغربية للأستاذ عبد العزيز بن عبد الله. ج: 1- ص.117.
(21) اعتمدت في هذا التلخيص على الطبعة المصورة سنة 1972 عن نسخة بخط الفنان المرحوم أحمد زويتن نشر مكتبة الرشاد.
(22) أنظر أيضا الباب الثاني من كتاب أغاني السقا للتادلي.
(23) الموسيقى والغناء عند العرب. أحمد تيمور بك. دار الاتحاد للطباعة والنشر. القاهرة. طبعة أولى 1963- ص 152.
(24) محمد المنوني. مجلة البحث العلمي. عدد 14 و15 السنة السادسة ص 167.
(25) الإتحاف. ج 3- ص.367- 368
(26) مظاهر يقظة المغرب الجزء الأول ص.253
(27) الإتحاف. الجزء الرابع. ص.263
(28) ص 105, 208. المطبعة الجديدة بفاس. الطبعة الأولى 1346

(29) دليل مؤرخ المغرب الأقصى الجزء الأول عدد 248
(30) نفس المرجع. عدد 693
(31) مجلة الفنون سنة 1. عدد 6 و7 مايو ويونيو 1974.
(32) دليل مؤرخي المغرب. رقم 2536. ج 2 ص. 441
(33) عن الأستاذ محمد المنوني. مج البحث العلمي. ع 14 و15, 1969 ص. 169
(34) كتاب الدروس الأولية في فن الموسيقى الأندلسية. جمع الحاج إدريس بن جلون طبعة 1960ص. 4.

8 تدوين الموسيقى الأندلسية

ونود في ختام هذا الفصل ألا تفوتنا الفرصة دون أن نثير موضوعا حيويا يتصل بالمجموعات المؤلفة على مختلف العصور والمراحل، وهو موضوع تدوين التراث اللحني الأندلسي. ذلك أن المجموعات-كما رأينا-عنيت بالنصوص الشعرية التي جعلت مضمارا للطبوع الأندلسية، فجمعتها ورتبتها حسبما كان الموسيقيون يتغنون به من الأنغام، كما عنيت بذكر الطبوع وأسمائها وبيان عددها الذي ظل يتأرجح بين زيادة ونقصان إلى أن استقر على إحدى عشرة نوبة كاملة وعدد من الصنائع اليتيمة احتضنتها تلك النوبات.

غير أن هذه المعلومات التي توافينا بها المجموعات المذكورة-على الرغم مما تنطوي عليه من فوائد فنية-لا تتعدى جانب السرد والاستعراض والتقصي، وهي تخلو بالمرة من كل محاولة لتدوين الخطوط اللحنية للموسيقى الأندلسية. وهذه ظاهرة مؤسفة، لا تخص التراث الأندلسي بالمغرب وحده بل تعم سائر أصناف التراث الموسيقي، بما فيه الأندلسي والشعبي العامي والبربري ولا نكاد نستثني سوى بعض المقطوعات الموسيقية التي يؤلفها الموسيقيون المعاصرون مما يدخل فيما

نسميه بالموسيقى العصرية.

ومن هنا نستطيع أن نهتدي إلى أهم أسباب الضياع الذي ما فتئ يلاحق الألحان الأندلسية خاصة، وقد تنبه القوم بالفعل منذ أواخر العهد الوطاسي إلى خطر هذه الموجة العارمة التي تهدد الألحان الأندلسية وتعرضها للضياع، فعمدوا إلى صبها في أبيات شعرية تيسر حفظها وتوحد طريقة أدائها على غرار ما صنعه العالم الكبير الحاج حمدون بن الحاج. وإن مما يثير العجب حقا أن يظل رواد الموسيقى المغربية وعلماؤها لاهين عن أية محاولة لتدوينها، خاصة أننا نعلم أنه كان من بينهم من نهل من الثقافة الأجنبية وحذق اللغات الأوربية أمثال أبي إسحاق التادلي صاحب كتاب «السقا ومغاني الموسيقى» الذي كان متأثرا بالثقافة الغربية و«اكتسب هذا من إقامته ببعض جهات أوربا المجاورة للمغرب، ومن جولاته الواسعة برا وبحرا في الشرق الإسلامي: الحجاز، ومصر، وفلسطين، ولبنان، وسوريا، وتركيا، ومن اطلاعه على بعض العلوم والكتب الحديثة ووقوفه على كثير من المخترعات التي درس بعضها دراسة دقيقة».[1] على أن مما قد يبدد هذا العجب أن نعلم أن علماء المغرب منذ القرن التاسع عشر للميلاد وجهوا كامل عنايتهم للميادين العلمية الرياضية كالحساب والهندسة والفلك، وعنوا بدراسة الفنون العسكرية، وذلك هو ما يعلل كون البعثات المغربية الموفدة إلى المشرق أو إلى أوربا على عهد محمد الرابع والحسن الأول من بعده إنما أرسلت بدافع الرغبة في تلقي علوم من هذا القبيل كالطب والهندسة والحساب والتوقيت، وخطط الحرب وفنون الدفاع البري والبحري، إلى جانب الصناعات الآلية الحديثة.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن فن التدوين الموسيقي يستلزم تواضع القوم على علامات ورموز وأشكال خاصة، ويقتضي شيوع هذه المصطلحات في أوساط ممارسي العزف والسماع،-وهي أمور لم تكن آنذاك متوفرة-سهل علينا إدراك تغاضي علماء المغرب عن الخوض في هذا الميدان.

وسنورد فيما يلي نصا كاملا لمحمد بن المفضل بن كيران الفاسي الذي ورد اسمه في بعثة محمد الرابع إلى مصر[2] ما بين 1270هـ و 1280 هـ والذي نسب إليه اختراع ثمن الدائرة، ساقه في معرض كتاب «شرح مقدمة في الهندسة المساحية لداود الإنطاكي».[3] وهو نص علمي يحفل كما سنرى

بمصطلحات موسيقية شحبت معانيها ومفاهيمها أكثر من مرة في لجة الوصف الذي أورده لآلة هندسية ما لعلها الساعة المترنمة بالألحان.

وهو إلى ذلك نص يكشف عن معلومات موسيقية لا تخلو من أهمية قصوى سواء من الوجهة التاريخية أو الفنية. وبالرغم من الشحوب الذي يسم المصطلحات الموسيقية التي حفل بها النص فإنها تبدو وكأنما هي محاولة من المؤلف أن يسد النقص الذي كانت تعانيه اللغة الموسيقية العلمية بالمغرب على عهده في مجال التدوين. ولقيمتها هذه بات من المفيد-فيما نرى-أن نحلل فقراتها تباعا بالشرح أحيانا وبالتأويل أحيانا أخرى.

قال ابن كيران: وكذلك من معضل الصناعة-أيضا-تطابق الألحان والنغمات العربية بالموسيقات الرومية الحادثة في هذا الزمن. فما كان منها على لسانهم العجمي فهو في غاية الحسن والإتقان، وما كان على لساننا العربي فهو في غاية الإجحاف.

ولعله يعني بالمطابقة هنا جنوح الأوروبيين في عصره إلى المقارنة العلمية بين موسيقاهم وبين الموسيقى المغربية، وهي مقارنة تنتهي بهم إلى تفضيل موسيقاهم على موسيقى المغرب، ولذلك قر في خلدهم أن ما كان منها يغنى على لسانهم العجمي فهو في غاية الحسن والإتقان، وبالتالي فما كان يغنى على لساننا العربي فهو في غاية الإجحاف.

ويذهب ابن كيران في تعليل هذا الحكم إلى أن الأوربيين كانوا يتلقون تراثنا الموسيقي والغنائي عن غير أهله، فيقول: «لكونهم أخذوه عن غير أهله وهم اليهود الذين لم يخف على ذي لب أن الغالب عليهم اللحن والركاكة، فلذلك لم تتقن ولم يكمل حسنها».

ونعرف من خلال هذا التعليل أن عادة التغني بالعربية كانت منتشرة أيام المؤلف في أوساط اليهود.

قال ابن كيران: «وانظر كيف وقع تساوي النغمات وترتيبها بالمشط، وهي على خطة واحدة سوى ما كان في نغمة الذيل والطبل والبوق من الندفات، فاستثقلوه بثا قول ليتم أمره ويتقن».

وعلى الرغم من الغموض الذي تشيعه هذه الفقرة حتى يصبح الفصل بين المعارف الموسيقية وبين المعارف الهندسية شاقا وصعبا، فإن من الواضح أن ابن كيران يشير إلى تدوين النغمات على المدرج الموسيقي الذي ترتب

عليه النغمات في اتساق.

قال ابن كيران «وانظر-أيضا-كيف توضع الموشحات بها، وما يتلفظ به الشخص يوضع في البسيط، حتى ينتهي دورا واحدا على أسطر بحروفه، أينما استقرت نغمته علم ووسم بنقطة، حتى يكمل الدور بكمال التوشيح.

ولعلنا أن نزيد هذا الوصف وضوحا إن نحن صغناه في العبارة التالية: أنظر-أيضا-كيف تدون المقطوعات الغنائية على المدرج الموسيقي، فأما الكلمات فتكتب مقاطعها على الخط المنبسط الذي يوجد أسفل المدرج، وأما الألحان فتدون على خطوط المدرج وذلك بوضع النوطة المناسبة للنغمة في الخط المناسب، ويسير الأمر هكذا حتى يتم تدوين المقطوعة الغنائية.

قال ابن كيران: «ثم يؤخذ في غير طبعه كذلك: إن كان العمل على أربعة من الطبوع أو ستة إلى غير ذلك» ونظنه يقصد بالطبوع هنا فقرات المقطوعة، فإن تدوينها على المدرج الموسيقي يتم الواحدة تلو الأخرى مهما كان عددها في كل حركة من حركاتها.

قال ابن كيران «ثم يلف البسيط على المسمى بالقنوط-اصطلاحا-منها».

مرة أخرى نلاقى في هذه الفقرة شيئا من الغموض، ولعله أن يخف إذا لجأنا إلى عمليتين: أولاهما أن نستبدل بكلمة القنوط كلمة النقوط، وهي جمع نقطة التي سلف ذكرها في شرح ابن كيران. وثانيهما أن نتكلف بعض التأويل في شرح مفهوم قوله: يلف البسيط على المسمى بالنقوط.

وحينئذ نخلص إلى التأويل التالي: إن الكلمات المسجلة على الخط المنبسط تنشد في آن واحد مع الأنغام المدونة مقابلها على المدرج.

قال ابن كيران: «وفي كل نقطة تجعل شوكة هي الرافعة لأسنان المشط، أو بمطرقة الطاسات مع القابل والدافع لتبديل الطبع».

وهذا كلام أقرب إلى الهندسة وأوثق صلة بها، بالرغم من الإيحاءات الباهتة التي تنم عنها عبارة النقطة وعبارة الطبع الواردة عند نهاية الفقرة، فإذا نحن غضضنا الطرف عن المصطلحات الواردة في الفقرة (الشوكة، أسنان المشط، ومطرقة الطاسات) وتجاوزنا دلالاتها الهندسية فقد نصل إلى أن ابن كيران يشير إلى علامات التحويل التي تثبت بجانب النوطات فترفع درجاتها الصوتية أو تخفضها، وتساعد أيضا على تغيير طبع اللحن.

هذا هو النص الذي ساقه ابن كيران في «شرح مقدمة في الهندسة

المساحية» والذي ختمه بقوله: «وهذا من معضل الصناعة وألطفها وأصل هذه الأشياء كلها: العلم الهندسي». سقناه ها هنا لنبرهن بوضوح على خلو الميدان العلمي الموسيقي بالمغرب من المصطلحات الخاصة بالتدوين، ثم لعله يدل بعد هذا على وعي المؤلف وشعوره بهذا النقص، فراح يستعير من الهندسة بعض مصطلحاتها ليطلقها على المفاهيم الموسيقية على النحو التالي:

المشط = المدرج الموسيقي	ما يلتفظ به الشخص = الكلمات	البسيط = الخط المنبسط اسفل المدرج الخاص بالكلمات
النقطة = النوطة	النقوط = النوطات جمع نقطة	شوكة = علامة التحويل
القابل = علامة الخفض	الدافع = علامة الرفع	تبديل الطبع = تحويل المقام

وقبل ابن كيران هذا بنحو قرنين ظهر على مسرح الموسيقى المغربية علم من أعلامها المبرزين هو الأديب محمد البوعصامي الذي عاش في أوائل القرن الثاني عشر للهجرة على عهد المولى إسماعيل (1056-1139) ويطلعنا الأديب الشاعر محمد بن الطيب العلمي في كتابه «الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب»[4] على طريقة البوعصامي في استخراج لحن الرمل من أوتار العود، فيقول على لسانه:

ا ب ج د ج أ ب ج د ج أ ب ب   أ ب ج د ج أ ب ج د ج ب أأ

هذا هو البيت الأول بتمامه. وفي البيت الثاني مخالفة ما في جزئه الأول والآخر. وصورته أيضا هكذا:

هـ و هـ أ ب ج د ج أ ب ب   أ ب ج د ج أ ب ج د ج أ ب ب

فعروضه وضربه متفقان في الأخذ على هذا العمل فقس».

ونحن نتعرف من خلال الحروف الأبجدية الثمانية التي اصطلحها البوعصامي كرموز موسيقية تقوم مقام ما نسميه اليوم بالنوطات على نغمات المقاطع الكلامية، ومن ثم نهتدي بسهولة إلى النسيج اللحني للبيتين. وهكذا فإذا انطلقنا من نغمة أ التي هي نغمة الذين «أقرب النغمات وأخفضها»[5] حسب البوعصامي وافترضنا أنها كانت على عهده تقابل نوطة لا، أمكننا أن ندون اللحنين على النحو التالي:



البيت الأول:

البيت الثاني:

غير أننا لا نستطيع إقامة هيكل النسيج اللحني لأن البوعصامي لم يقدم لنا أي رمز من شأنه أن يدل على المدة الزمنية التي يستغرقها كل حرف من الحروف، بالرغم من كونه أشار في النص السالف إلى استخراج اللحن «كامل الوزن والنغمات».(6)

طريقة من نوروز في ضرب الرمل

الصوت

على متيم يا حاملين ترفقوا . ومن وصلكم يوما عليه تصدقوا

ولا تتلفوه بالصدود فإنه . يحاذر أن يشكو إليكم فتشفقوا

صورة الصوت بالرموز التي كتبها صفي الدين في كتابه «الأدوار»

المحرر

وهكذا تبقى محاولة التدوين غير تامة إذ ينقصها الإيقاع الذي يحدد أزمنة مقاطع البيتين على أنه يبقى هناك احتمال واحد، وهو أن يكون محمد بن الطيب العلمي قد اكتفى بإيراد بعض دروس أستاذه دون البعض وأن يكون الدرس المتعلق بالإيقاع مما زهد فيه أو غفل عنه.

ويبدو البوعصامي في استعماله للحروف الأبجدية متأثرا بطريقة عتيقة عرفها العرب في تدوينهم للألحان الشرقية وانتشرت في البلاد الشرقية وفي تركيا بصفة خاصة ومن المحتمل أيضا أن تكون قد عرفت في الأندلس والمغرب مثلما عرفت في المشرق من خلال كتاب الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن البغدادي[7] و«مقاصد الألحان» و «كنز الألحان» لعبد القادر بن غيبي[8]، ولعل البوعصامي تلقى ذلك في مصر خلال إقامته بها.

على أن طريقة هؤلاء الشرقيين القدامى كانت أكمل لأنها ترشد في آن واحد إلى الخيوط اللحنية للمقطوعات، وكذا إلى المدة الزمنية لكل نغمة، وبذلك فهي تفوق طريقة البوعصامي التي نقلها إلينا العلمي في «الأنيس المطرب».

ولا بأس أن نسوق للتدوين العربي القديم نموذجا ننقله عن كتاب الأدوار للارموي البغدادي ونقابل رموزه وحروفه بالمصطلحات الفارسية التي كانت متعارفة في مصر في العقد الثالث من هذا القرن حسبما فعل الباحث الموسيقي المصري إسكندر شلفون.[9]

طريقة من نوروز

(في ضرب الرمل)

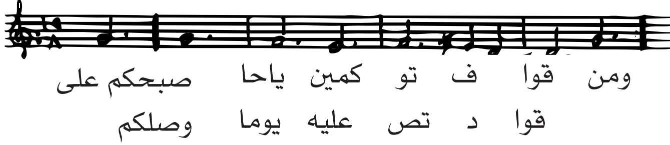
الصوت

عـلـى صـبـكـم يـا حـاكـمـين تـرفـقـوا
ومـن وصـلـكـم يـومـا عـلـيـه تـصـدقـوا
ولا تـتـلـقـوه بـالـصـدود فـإنـه
يـحـاذر أن يـشـكـو إلـيـكـم فـتـشـفـقـوا

الكلمات	على صبكم	ياحا	كمين	تر	ف	قوا	ومن وصلكم	يوما	عليه	تص	د	قوا
العلامات العربية	يه	يب	ي	يب	ي	ح	يه	يب	ي	يب	ي	ح
الازمنة بالنقرات	18	6	6	6	2	12	18	6	6	6	2	12
العلامات الفارسية	نوا	جهاركاه	سيكاه	جهاركاه	سيكاه	دوكاه	نوا	جهاركاه	سيكاه	جهاركاه	سيكاه	دوكاه
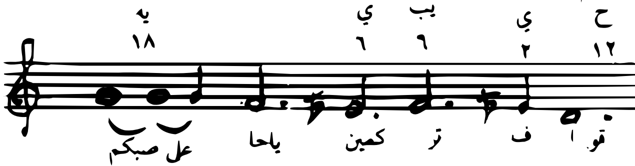
وإتماما للفائدة نعود فنترجم العلامات الفارسية والأزمنة المرقومة بالرموز الأوربية المتعارفة على يومنا، وبذلك يبرز اللحن على الشكل التالي: (مقام بياتي نوروز على الدوكاه أو مقام عشيران مع اختلاف الطبقة).[١٥]

(*)



ومجمل القول فإن المجموعات الموسيقية المؤلفة لم تغير من الوضع شيئا، فقد استمر التلقين الشفوي والنقل السمعي ديدن الموسيقيين العازفين والمغنين، ولم يحاول أحدهم أبدا أن يدون الألحان بالرموز العلمية المتعارف عليها (النوطة). ومع اقتناع كثير من هؤلاء الموسيقيين النظريين بضرورة تكامل العناصر الثلاثة من كلمات ولحن وإيقاع في المقطوعة الغنائية فلقد ظل تدوين الكلمات عمدتهم الوحيدة لحفظ التراث الأندلسي على مر العصور، في حين أهملوا تدوين اللحن والإيقاع، واكتفوا بالإشارة إليهما من

(*) في هذا التدوين الموسيقي لصوت (على صبكم) من كتاب الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي نجد أن المؤلف قد حذف وحدتين إيقاعيتين من ح (ري) التي تنغم (قوا) من كلمة ترفقوا وذلك كي يضبط إعداد الإيقاع $\frac{12}{8}$ ومع أنه دون عدد ح12 إلا إنه عندما دونها موسيقيا وجدناها 10 فقط. وقبله اضطر الأستاذ الحاج هاشم الرجب الذي حقق كتاب (الأدوار) السابق ذكره إلى إلغاء عددي (ي) المنغمة لحرف (ف) من كلمة (ترفقوا) السابقين لـ12 ح حتى يضبط الإيقاع أيضا. وأرى أن الأسلم أن يدون هذا الصوت دون تحديد حقول على هذا النحو:



كما أني أعتقد أن تدوين هذا الصوت مع تحديد حقول الإيقاع يحتاج إلى تخيل أوسع، فمما لا شك فيه أن الألحان تتكون من أنغام ومن سكتات تتخلل تلك النغمات ولا يعقل أن يكون هذا الصوت على هذا النحو من الرتابة واستمرار النغم دون أي سكتة أو راحة، أقول هذا لأن هذا القالب (الرمل) لا يزال يستعمل عندنا في الموسيقى الكويتية تحت اصطلاح (الفن النجدي) والاستماع إلى لحن من ألحان هذا القالب كفيل بأن يوجه محقق صوت (صفي الدين) إلى طريق أكثر توفيقا.. (المحرر)

الوجهة النظرية الصرفة، غير أن الكلمات ما كانت لتقوم وحدها بالهيكل الكامل للمقطوعة الموسيقية، وإلا لما فقد العالم العربي ألحان المائة الصوت التي كانت تملأ رحاب قصور خلفاء العباسيين والتي نصوصها إلى اليوم تملأ صفحات كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني.

ولعلنا نخلص بعد هذا إلى النتيجة الحتمية التالية، وهي أن يعمد رواد الطرب الأندلسي إلى تدوين النوبات الإحدى عشرة بكامل صنائعها وموازينها، على إننا نعتقد أن عملا كهذا ينبغي أن يتم حسب خطة مرسومة ومحدودة المعالم، وأن تنهض بأعبائه فئة من شباب المغرب الذي يجمع إلى ثقافته الفنية دراية واسعة بطرق التدوين وأذنا واعية لانعراجات وزخرفات الأداء الأندلسي، وقلبا مفعما بحب هذا التراث، وروحا مؤمنة بأهميته الفنية والتاريخية.

ويعني هذا أن نتجنب عملا من قبيل ما صنعه السيد شوطان في نشرته «غذاء الأرواح في ذكرى بلد الانشراح»[11]، فلقد عني فيه بالجانب الإنسجامي لدرجة انطفأت معها إشراقة اللحن الأصيل الذي غاص في زحمة التركيبات اللحنية والنغمات التوافقية.

كما يعني هذا ألا يكون عملنا من قبيل ما صنعه السيد أركاد يودي لاريا بلاتين في تدوينه لنوبة الأصبهان. فإنه بالرغم من تحريه في تدوين الصنعات وضبط الموازين، لم يوفق إلى وضع الألحان في المقام الأندلسي المناسب (طبع الأصبهان على ري دون أية علامة رفع أو نزول في السلم) كما لم يوفق إلى إفراغها في أوزان تلائم طبيعة نظام الأدوار المتعارف عليه في ضبط أجزاء الصنعة من جهة، وتلائم نظام توالي الصنائع داخل الميزان من جهة أخرى. وهو بعد ذلك كله عمل يخلو من أية إشارة إلى الصيغ الزخرفية التي تطبع الأداء الصوتي خاصة، والذي يعتبر بحق من أهم ما يميز الموسيقى الأندلسية من بين سائر الفنون الموسيقية المغربية.

2- مجموعة المؤلفين المترجمين

يندرج تحت هذه المجموعة المؤلفون المغاربة الذين عنوا بسرد تراجم الموسيقيين فاستعرضوا إنتاج النظريين وتحدثوا عن مجالس وحلقات التدريس.

وسنكتفي هنا بعرض أعمال مؤرخين اثنين هما: محمد اليفراني المعروف بالصغير ومحمد بن الطيب العلمي.

1- محمد اليفراني: أبو عبد الله محمد المدعو بالصغير بن محمد بن عبد الله اليفراني، نسبة ليفرن، وهي قبيلة بني يفرن الشهيرة أيام مغراوة. ترجم له سيان الحوات، كما أثبتت ترجمته في نهاية كتاب نزهة الحادي بخط ناسخه.

ولد بمدينة مراكش قرابة العقد الثامن بعد آلاف وبعدما تلقى علومه بها رحل إلى فاس، حيث جالس كبار العلماء وقد أصبح بفضل عصاميته المثالية عالما مشاركا في فنون شتى، واشتغل بالتقييد، وأثرى الخزانة الأدبية والتاريخية بعدة كتب نذكر من بينها:

1- الإفادات والإشادات وهو كما يقول: تأليف لأكفاء له في الحسن.

2- نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي. وهو كتاب تاريخي حافل بأخبار الدولة السعدية وطرف من الدولة العلوية. ويفيدنا فيه بمعلومات قيمة عن الوضع الموسيقي على عهد الإشراف السعديين، فهو يشير إلى استعمال الأجواق النحاسية في الموكب الملكي، وينقل إلينا أصداء الموسيقى العسكرية الأجنبية في الوسط المغربي، كما يتحدث عن احتفال المنصور بالمولد النبوي.

3- درة الحجال في مناقب سبعة رجال. وقد تضمن بعض أخبار السماع وشغف الفقهاء بالغناء.

4- صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر. فرغ من تأليفه عام 1137.

5- نشر المثاني.

ويتضمن الكتابان الأخيران تراجم لمجموعة من علماء المغرب وصلحائه وأدبائه في النظم والنثر. ومن بين هؤلاء من اشتغل بالموسيقى تأليفا أو تدريسا أو احترافا كأبي زيد عبد الرحمن الفاسي، ومحمد بن علي الوجدي، وحمدون بن الحاج، وأبي العباس المنجور.

6- المسلك السهل على شرح موشح ابن سهل. وبعد حياة حافلة بالعمل الدائب أسلم روحه لبارئه في منتصف القرن الثاني عشر للهجرة (1140 أو 1151)[12]

ونعود الآن إلى كتاب المسلك السهل، فنجد أن مؤلفه عقد فيه فصلا خاصا بالموسيقى وضعه تحت العنوان التالي: «نفحة الريحان في ذكر الطبوع والألحان» ويشغل هذا الفصل ست صفحات من الملزمة السادسة ابتداء من ص: 2 وحتى ص: 7.

وقد تضمن هذا الفصل النظر في الأمور التالية:

ا- أقوال في تأثير الغناء على النفوس، وعذوبة القريض إذا ما كساه اللحن الموسيقي.

ب- ذكر النغمات الأصول وما تفرع منها من الطبوع. وهو يطلعنا هنا على أن موشح بن سهل كان يغنى-حسبما أخبره به أهل الفن-على نغمة الحسين.

جـ- ذكر العلاقة القائمة بين الطبوع الموسيقية والطبائع الإنسانية الأربعة.

د- «لطيفة» وهي ملاحظة فنية يسجلها المؤلف على هامش العلاقة التي بين الطبوع والطباع. وقد تحدث فيها عن أوتار العود الأربعة وصبغتها بالأصفر والأحمر والأبيض والأسود إشارة إلى الصفراء والدم والبلغم والسوداء.

هـ- تحدث بعد هذا عن زرياب وعن سعة حفظه وما قيل فيه، وعن تلامذته، ثم ختم هذا الباب باستطرادات حول ما قيل في الغناء والمغنين والعازفين على آلة العود.

وتبدو أهمية هذا الكتاب في كونه يعرفنا على نظام النوبات الذي درج عليه أصحاب الموسيقى الأندلسية خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر والنصف الأول من القرن الثاني عشر.

2- محمد العلمي: هو أبو عبد الله محمد بن الطيب الشريف العلمي اليونسي. ولد بفاس في النصف الثاني من القرن الحادي عشر، ونشأ بها ودرس على أعلامها فتلقى علوم العربية والأدب على ابن زاكور، وملك زمام النثر والشعر، وفتن الناس بموشحاته خاصة كما تلقى فن الموسيقى على يد علمها البارز آنذاك محمد البوعصامي، وبذلك اجتمع له من مرح الشخصية وخفة الروح ومتانة العلم ما أهله ليؤلف كتابه الجامع «الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب».

وفي سنة 1133هـ-1721 م توفي بمصر وهو في طريقة إلى الديار المقدسة

لأداء فريضة الحج.

وقد ترجم العلمي في كتابه لاثني عشر رجلا من أعلام عصره فيهم الفقيه المفتي، والشاعر النابه، والكاتب المبدع وفيهم الفنان والموسيقي. فجاء كتابه ديوانا أدبيا وحلقة سمر ومجلس علم.

على أن الذي يهمنا في هذا البحث أن نتناول الكتاب من وجهة خاصة هي الوجهة الفنية الموسيقية. وتتجلى أهمية هذا الجانب في كونه يقدم إلى القارئ شخصية موسيقية فذة لمعت في سماء الفن بالمغرب على عهد المولى إسماعيل، هي شخصية محمد البوعصامي الذي سنعود إلى تفصيل القول عنه ضمن مجموعة المحترفين والمعلمين، ومن خلال ترجمة البوعصامي يقدم إلينا مجموعة قيمة من المعلومات الفنية نستطيع الاعتماد عليها في استجلاء ما غمض من جوانب تقنية نظرية وتطبيقية في الموسيقى الأندلسية، ويطلعنا على محاولة أولية لتدوين مقطوعة غنائية بواسطة الحروف الأبجدية.

وهو يتحفنا بنصوص تشكل نماذج حية وناطقة لدروس نظرية في الموسيقى كمعرفة نغمات المقام الثمانية، وتحديد الأبعاد التي تفصل النغمات عن بعضها، ودروس أخرى تطبيقية كطريقة ترتيب المقام الطبيعي وكيفية استخراج نغمات السلم من آلة العود، وطريقة تسوية هذه الآلة، كل ذلك بالإضافة إلى استطرادات فنية أخرى استعرض فيها أصول الأنغام الأندلسية وذكر الطبوع المتعارفة على عهده، وكما تلقاها عن أستاذه البوعصامي، وقارن الطبوع بالطبائع البشرية، وأتى على ذكر بعض الآلات التي اتخذت لمصاحبة الغناء وأهمية آلة العود، وأثر الغناء وما يشترط في المغني.

وتشغل هذه المعلومات حيزا كبيرا من كتابه «الأنيس المطرب»[13]

3- المجموعة الثالثة: الشعراء الموسيقيون

يندرج تحت هذا العنوان الشعراء الذين ظهروا في العصر العلوي، وعرفوا بإقبالهم على نظم القصائد والموشحات بهدف تلحينها وإنشادها. وقبل أن نحاول التعرف على هؤلاء الشعراء نرى أن نستعرض أهم الأسباب والظروف التي شجعت على خلق هذه الظاهرة والتي تنحصر فيما يلي:

ا- كانت المقدمات وكثير من الصنائع من الموسيقى الأندلسية معزوفات

آلية تخلو من الكلام، وكان التوارث الشفهي وحده هو عمدة رواد الطرب في الحفاظ على ألحانها وموازينها، وتناقلها من جيل لآخر. على أن الأحداث التي تعاقبت على المغرب منذ انحسار الحكم الإسلامي بالأندلس، واحتلال المراكز الساحلية في كل من شماله وغربه، وانغماسه في حروب ضارية مع الغزاة والمحتلين، كل ذلك قطع أسباب التناقل المستمر للتراث الموسيقي الأندلسي، وعرض النوبات الأربعة والعشرين التي كانت متداولة للتلاشي والتمزق، فتسرب النسيان إلى كثير من المقدمات والصنائع وبخاصة التي لم يكن لها من الكلام ما يمسك ألحانها ويضبط موازينها.

وبدافع من الخوف على استمرار تيار الضياع الجارف، أقبل بعض الشعراء على نظم القصائد والموشحات والأزجال، يركبون عليها أنغام الصنعات والتوشيات، حفظا لها من الضياع مثل ما صنع الشاعر الأديب محمد بن قاسم بن زاكور الذي نظم لتصديره البسيط من نوبة رمل الماية منظومة مطلعها:

صلوا يا عباد دائم — على أشرف الورى

والعالم الأديب الحاج حمدون بن الحاج الذي عمر توشية غريبة الحسين، وغيرهما كثير.

2- ويأتي بعد ذلك ولع الشعراء المغاربة بالمولديات وقصائد المديح النبوي. وأعتقد أنه كان لانتشار بردة الشيخ البوصيري وهمزيته وسعة تداولهما بين المنشدين المادحين شأن كبير في تقوية ذلك الولع بين الشعراء فانطلقوا ينظمون القصائد المطولة، ثم تحولوا عنها إلى الموشحات والأزجال الخفيفة لسهولة تلحينها وإنشادها، وبذلك خدموا الحركة الأدبية من جهة، وأثروا الخزانة الموسيقية والغنائية من جهة أخرى.

3- وكان لازدهار الحركة الموسيقية نفسها أثر كبير في تشجيع الشعراء على ارتياد مجال تأليف المقطوعات الغنائية، وإن مما زاد في تشجيعهم أن يروا طائفة من جلة العلماء تنكب في اهتمام متزايد على دراسة الموسيقى من الجانب النظري والعلمي دونما استنكاف أو شعور بالنقص، ومن ثم فإنهم لم يجدوا بدورهم ضيرا في خدمة الموسيقى الأندلسية من الوجهة العملية بما ألفوه من مقطوعات أضافت إلى جمال الألحان روعة المعاني والتصورات.

موضوعات الأغاني الأندلسية: يعتبر النظر في الموضوع الذي تتناوله الأغنية عموما من الجوانب الفنية الحساسة التي طالما استوقفت الباحثين وأثارت النقاش الحاد وحركت أقلام النقاد. وإذا كان هذا الموضوع بحق من أكد القضايا التي تستأثر باهتمام الباحثين في الموسيقى المغربية المعاصرة، ومن أكثرها جلبا للنقاش وتحريكا للنقد، فإنها لم تكن كذلك في العصور العلوية الممتدة منذ عهد التأسيس وحتى إعلان الحماية على المغرب، وذلك لأن المجال الموسيقي-وبخاصة منه الأندلسي-كان يعيش على نتاج أدبي قديم توارثه الحفاظ عبر الأجيال واطمأنوا إليه اطمئنان الإنسان إلى تقاليده وعوائده.

فإننا عندما نتصفح المجموعات الموسيقية التي احتضنت أشعار الأدوار والمواويل والإنشادات نجد أكثرها منسوبا إلى شعراء قدامى، في مقدمتهم مشارقة كابن الفارض وأبي نواس ومجنون ليلى وعنترة العبسي ورابعة العدوية وأندلسيون كابن باجة وابن سهل وابن عربي وأبي مدين الغوث، ومغاربة كعبد الله بن محمد بن حجام الفاسي المكنى بابن الياسمين المتوفى عام 601 هـ-1203م، وأبي حفص السلمي عمر بن عبد الله بن محمد الأغماتي المتوفى عام 603 هـ-1206م، ومالك بن المرحل المتوفى عام 699هـ-1300م، كما تجد أن أغلب هؤلاء الشعراء كانوا يطرقون الغزل وشكوى الحبيب وذكر المنازل والديار، ويطرقون العشق الإلهي ومدح الرسول الأعظم.

وحينما امتدت يد النسيان والضياع إلى النوبات الأندلسية-كما سبق أن أوضحت قبلا-عمد بعض شعراء العهد العلوي إلى تعمير الألحان بالكلمات، فنشطت حركة تأليف المنظومات وتركيبها على أنغام الآلة الأندلسية، على أن هؤلاء لم يخرجوا عن الموضوعات المعتادة، وأن يكونوا قد أضافوا إليها مدح الملوك والرؤساء. ومن أمثلة ذلك موشحتان لمحمد بن قاسم بن زاكور نظمهما في مدح المولى إسماعيل على ميزان صنعة موسيقية معينة، مطلع الأولى:

حــــق الـــــهـــــنــــاء والــــســـــرور
مـــدى الـــدهـــور بمـــولـــد المخـــتـــار
المــــصـــطـــفـــى بـــدر الـــبـــدور
شـــافـــي الـــصـــدور بـــالـــنـــور والأســـرار

وبـــابـــنــــه بـــحــــر الــــبـــحـــــور

در الـــنـــحـــور مـــعـــفـــر الأشـــرار[14]

ومطلع الثانية:

حـــــدث عـــــن مــــنــــاقـــــب

مــولانـــا الـــرفـــيـــع الـــقـــدر الأكـــمـــل

حـــــاصــــد الـــكـــتـــــائــــب

ونـــار الـــوغـــى بـــالـــبـــيـــض تـــشـــعـــل

مـــخـــجـــل الـــســـحـــائـــب

بـــالجـــود الـــذي مـــا زال يـــنـــهـــل[15]

غير أن موضوع المديح النبوي يظل بحق على رأس اهتمامات الشعراء الموسيقيين، فقد ولعوا به ولعا شديدا، ونظموا فيه عشرات الموشحات والقصائد حتى أصبح وعاء الألحان الأندلسية دون منازع. فلا عجب أن نرى محمد بن قاسم بن زاكور يخاطب أهل تطوان بمناسبة زيارته لهذه المدينة فيقول:

يـــا ذوي ودي يـــا أهـــل الـــعـــلا

فـــــي ذرى تـــــطـــــوان

اســمــعــونــي كــل مــعــشــوق الحــلا

طـــــيـــــب الألحـــــان

بمــديــح المــصــطــفــى خــيــر الــورى

ســـــيـــــد الأكـــــوان

ثم لا عجب أن يرثي الشاعر الوزير إدريس بن محمد بن إدريس العمراوي معاصره العالم الأديب حمدون بن الحاج بقوله من قصيدة رائعة:

ومـــن لامـــتـــداح المـــصـــطـــفـــى

بمدائح عليها من السحر الحلال دلائل

وما أحسبه يعني بدلائل السحر الحلال غير الألحان الموسيقية الجميلة التي كانت تحلي قصائد المديح التي طالما نظمها حمدون بن الحاج في مدح المقام النبوي الكريم.

أسلوب الأغاني الأندلسية: ويفضي بنا الحديث عن موضوعات الأغاني الأندلسية إلى النظر في أسلوب هذه الأغاني، فنجد أن المقطوعات المنظومة

في العهد العلوي تكاد في أغلبها تحمل الخصائص الفنية التالية:

أ- **الأسلوب المعرب:** وهذه صفة تميزها قبل غيرها عن المقطوعات التي كانت تنظم لأصحاب طرب الملحون، حتى غدا التمييز بين النوعين في كثير من المقطوعات يرجع فيه إلى أسلوب الأغنية، فإن كان عاميا فهي من الملحون، وإن كان فصيحا فهي من الآلة الأندلسية، وذلك لأن أصحاب الملحون تبنوا الطبوع الأندلسية المتداولة في تلحين منظوماتهم.

ب- وحيث أن قالب التوشيح هو أكثر القوالب الشعرية انسجاما مع الأنغام وملاءمة مع الإنشاد فقد جاءت أغلب المنظومات الغنائية على شاكلته. ويكفي أن نتصفح دواوين الشعراء الموسيقيين أمثال عبد الكريم بن زاكور، ومحمد بن قاسم بن زاكور، وحمدون بن الحاج، ومحمد الحراق ومحمد البوعصامي، ومحمد العلمي، لنجد أنهم كانوا أميل إلى النظم في التوشيح حتى جعلوا منه فنا ثابت الكيان بعد ما كان مجرد محاولات لتقليد وشاحي الأندلس.

جـ- ويتحرى الشعراء الموسيقيون السهولة والسلاسة وانتخاب الكلمات الخفيفة الوقع، والتعابير المناسبة للطبع والبعيدة عن الأشكال، بل إنهم يذهبون إلى أبعد من ذلك فيطاوعون اللحن على حساب مقتضيات العروض، ويخلون بالوزن الشعري، ويركبون العبارة العامية، ويعمدون إلى التكرار لفائدة اللحن الموسيقي وإيقاعه.

يقول البحاثة محمد داود في صدد حديثه عن ديوان الشاعر عبد الكريم بن زاكور قائد تطوان من قبل السلطان محمد الثالث. «إنه في قصائده المنظومة في البحور العادية يتساهل في الموازين وبعض القواعد، ولا يتنكب عن العيوب الشعرية مما يجل عنه فحول الشعراء. أما موشحاته- وهي كثيرة متنوعة-فإنه أقرب فيها إلى الإجادة والتفنن منه في بقية شعره الذي يقرب في بعض الأحيان من النظم العادي، وأحيانا تسمو معانيه وتلطف تشبيهاته، وتبدع محسناته، حتى يكون من أحسن ما صدر من نوابغ الشعراء الغزليين، لولا خلل في ميزانه، وتكرار في ألفاظه وعامية في عباراته»[16]

وإننا ننزه ابن زاكور عن أن يسقط في مثل هذه الهفوات عن جهل بقواعد الشعر، ولكننا نرى أنه كان يعتمد-إن صح القول-ركوب تلك العيوب

الشعرية لأسباب فنية تقتضيها ضرورات التلحين والغناء، ولذلك فهو لا يرى ضيرا في الإخلال بالوزن أحيانا، وفي اعتماد التكرار أطوارا، بل إنه لا يرى ضيرا في إدراج العبارات العامية في موشحاته وقصائده طالما إنه كان يضعها بقصد الغناء والإنشاد، فلقد أكد أبو محمد سكيرج في كتابه الأدبي الجامع الذي أسماه:

«نزهة الأخوان» والذي أرخ فيه لمدينة تطوان أن قائدها عبد الكريم بن زاكور كان عارفا بالموسيقى حافظا لأشعارها ونغماتها مقربا لأصحابها، وإليه يرجع في شؤونها. وقد عاد البحاثة محمد داود ليؤكد بنفسه هذا الرأي، وذلك عندما قال: «يجمل بنا أن ننبه القارئ إلى أنه ينبغي له أن لا ينسى أن بعض ذلك الكلام نظم ليلقي في حلق الذكر ومجامع الاحتفالات بالمساجد والزوايا، وبعضه أنشد ليتغنى به في مجالس اللهو والطرب».[17]

أشهر الشعراء الموسيقيين:

1- محمد بن قاسم بن زاكور: شاعر أديب، وعالم واسع المعرفة والاطلاع ألف أكثر من كتاب في مختلف العلوم والفنون، وبرع في الأدب حتى أضحى بمفرده صاحب مدرسة قائمة الذات. نشأ بفاس حيث تلقى العلم عن مشايخها ورحل إلى تطوان والجزائر، فأخذ عن جلة العلماء بهما. وما زال يتحف الخزانة الأدبية بكتبه ودواوينه حتى توفي عام 1120هـ-1708م.

وقد أسهم محمد بن زاكور في خدمة فن الموسيقى وتنشيط حركتها، وذلك بما نظمه من موشحات وقصائد كانت تنشد على العهد الإسماعيلي وما تلاه من عهود. ومن هذه المقطوعات ما نظمه الشاعر على موازين صنعات معينة، كموشحته الغزلية التي مطلعها:

أدر الكاسات من خمر اللعس

يا لها من راح تحكى الجلنار

وأسقنيها خمرة تجلو النفس

عني أرتاح من حر الأوار[18]

2- محمد البوعصامي: هو علم من أعلام الموسيقى المبرزين، وفحل من فحول العزف والغناء. عاش على العهد الإسماعيلي، وعاصر الشاعر محمد بن زاكور. ترجم له محمد بن الطيب العلمي في «الأنيس المطرب» فأفاض

في الإشادة به وبمواهبه الفنية، وتحدث عنه صاحب «الروضة الغناء» فذكر له من موشحاته الغنائية هذه التي مطلعها:

جـــــــــد بــــــــــالمـــــــــــدام

فــالــشـــمـــس حـــانـــت لـــلـــمـــغـــيـــب

الشمس مالت للسرار

أرخت سدولا من نضار

تفت مسكا وعذار

وسنعود فيما بعد لنتحدث عن البوعصامي ضمن مجموعة الموسيقيين المحترفين والمعلمين بمزيد من التفصيل.

3- **محمد بن الطيب العلمي**: سبق أن تحدثنا عن العلمي ضمن مجموعة المؤلفين المترجمين. وقد رأينا كيف أنه كان يجمع بين الثقافة الأدبية التي تلقى أصولها عن محمد بن زاكور والثقافة الموسيقية التي أخذ قواعدها عن البوعصامي، فلا عجب بعد هذا أن تكون موشحاته فتنة للناس وأن يقبل عليها الموسيقيون ليصوغوها في ألحان معبرة.

4- **عبد الكريم بن عبد السلام بن زاكور**: هو من رجال تطوان وأعلامها المشاهير في القرن الثاني عشر للهجرة، ولاه السلطان محمد بن عبد الله قيادة هذه المدينة سنة 1171 هـ ثم عزله عنها سنة 1179 هـ كان فقيها وأديبا، برع في النظم والنثر. ترجم له أبو محمد سكيرج في «نزهة الأخوان» ووقف البحاثة محمد داود على ديوان ضخم له، يتضمن-بعد المقدمة-مجموعة من القصائد والموشحات في مدح النبي العربي المختار، والإشادة بشهر ربيع النبوي، وبعض أولياء المغرب، في أبيات يبلغ تعدادها نحو خمسة آلاف بيت.[19] وقد تحدثنا منذ قليل عن بعض الخصائص التي طبعت منظوماته الغنائية. والواقع أن المرء يقرأ أشعاره، فيحس في مطالعها ما يدعوه إلى الغناء، كقوله في شهر ربيع النبوي:

مـــــرحـــــبـــــا أهــــلا وســــهـــــلا

بـــك يـــا شـــهـــر المـــواســـم

ويجد في قوافيها ما يستدعي رويها امتداد النفس اللحني، كقوله:

فـــصـــل الـــربـــيـــع مـــربـــع الـــقـــلـــوب

زهـــا بـــه الإنـــس والـــطـــيـــور

يـــجـــلـــي صـــدأ الـــقـــلـــب مـــن كـــروب
أيـــــــامـــــــه أيـــــــام الــــــســــــرور

وفي معانيها ما يحرك أوتار القلوب كقوله:

ولـــلـــطـــيـــور مـــنـــابـــر فـــي أغـــصـــانـــهـــا
تـــشـــدو لحـــونـــا بـــهـــا تـــرنم الـــوتـــر

أو كقوله:

أمـــا تـــرى الـــلـــوز فـــي المـــشـــيـــب
وفـــي الـــربـــيـــع حـــف بـــالـــشـــبـــاب
والـــزهـــر والـــورد فـــي الـــقـــضـــيـــب
أريـــجـــهـــا بـــالـــربـــيـــع طـــاب
يـــحـــرك الـــشـــوق فـــي الـــقـــلـــوب
لـــنـــغـــم الـــعـــود والـــربـــاب

حتى لكأن ديوانه باقات من موشحات الأندلس في أيام سعدها وعزها، أو سنفونية الربيع بألوانه الخضر الزاهية، تعزف ألحانها أوتار العود والرباب، وتترنم بمقاطعها أصوات الطيور والبلابل، وقد حطت على أغصان تميد من الطرب.

5- حمدون بن الحج: علم من أعلام المغرب المشاهير، كان له باع طويل في العلوم الدينية والفنون الأدبية، وكان من ألمع شعراء العهد السليماني. وأكثر منظوماته في المدائح النبوية. توفي عام 1232هـ ومن موشحاته الغزلية:

وكـــحـــيـــل تـــســـرق الـــغـــمـــز
لان مـــنـــه غـــنـــجـــه
ظـــبـــي أنـــس ذو نـــفـــار
مـــا تـــعـــدى نـــهـــجـــه
ذو ثـــنـــايـــا زاد حـــســـنـــا وســـرا
فـــلـــجـــه[20]

6- محمد الحراق: شيخ الطريقة الدرقاوية، تلقى تعاليمها عن مولاي العربي الدرقاوي المتوفى عام 1239 هـ، على أربع قواعد: ذكر ومذاكرة وعلم ومحبة.[21]

وكان مولعا بالنظم في العشق الإلهي والمديح النبوي، ولقيت منظوماته

كبير إقبال من طرف المسمعين والمادحين، ويوجد بعضها ضمن المنتخبات الموسيقية التي ينشدها أصحاب الموسيقى الأندلسية.[22]

ولعل مما يدل على أن الحراق كان ينظم أشعاره بقصد الإنشاد والتلحين قوله في إحدى موشحاته:

سادتي منوا على كرما

وتلافوا بغناكم فلسي

فإن التغني بالمدائح النبوية عنده هو سبيل خلاصه من الضياع، وهو معني دقيق بطنه بما يوهم أنه يستجدي المال لدفع أسباب الفقر.

- هذه نخبة قليلة من الشعراء الموسيقيين الذين أعتقد أنهم كانوا أوفر عددا. وسيبقى باب البحث مفتوحا للكشف عن غيرهم ممن تغمرهم ظلمات النسيان وتطويهم دفات المخطوطات. وقد أشار الدكتور الجراري إلى بعض هؤلاء المغمورين، وهم:

- علي بن محمد العكاري صاحب كتاب «المناقب» فقد قال عن نفسه: (ولنا أيضا تواشيح وأزجال على القانون الموسيقي).[23]

- أبو عبد الله محمد بن محمد مرينو، تحدث عنه العكاري في «المناقب» فقال، «كان أديبا شاعرا فصيحا، له أمداح على طريقة الموسيقى».[24]

- أحمد حجي بن محمد مرينو، ترجم له محمد بوجندار، فقال: «كان شاعرا وشاحا له تواشيح كثيرة في المديح النبوي وغيره على طريقة الموزون والملحون».[25]

4- المجموعة الرابعة: المعلمون والمحترفون:

ا- المعلمون: انتظمت في العهد العلوي حلقات خاصة بتدريس الموسيقى وقواعدها النظرية على يد فئة من هواتها الذين كان من بينهم عدد من رجال الأدب والعلم.

وإلى جانب الحلقات الخاصة التي كانت تقام هنا وهناك بدوافع تطوعية وبرغبة خالصة في نشر المعرفة كلما سنحت الظروف والمناسبات، فقد سهرت الدولة الحاكمة من جهتها على العناية بفن الموسيقى كعنايتها بسائر الفنون والعلوم الأخرى، وبرزت هذه العناية بكيفية جلية منذ تولي السلطان محمد بن عبد الرحمن الذي أنشأ مدرسة المهندسين في جوار القصر

الملكي بفاس الجديدة.[26] وحسب المجلة الآسيوية فقد ابتدأت الدراسة بها سنة 1259-1260هـ-1844م على عهد المولى عبد الرحمن بن هشام، ثم كانت لا تزال قائمة في عام 1296هـ 1879م.[27]

ثم سار على نهج محمد الرابع ابنه السلطان الحسن الأول، فأسس بمراكش مدرسة لتعليم الموسيقى، واستقدم للعمل بها فئة من رواد هذا الفن بفاس، فكانوا يعلمون المكفوفين ثم اتسع نشاط المدرسة ليشمل غير المكفوفين.

وما لبثت المدرستان: المحمدية بفاس والحسنية بمراكش أن أصبحتا فيما بعد مركزين لتخريج الأطر الفنية التي تستخدمها الدولة للإشراف على المرافق الفنية وغيرها على غرار ما فعل أربعة من حكام مراكش وإحوازها حينما استقدموا محمد المطيري لتكوين جوقة موسيقية.

وإلى جانب ذلك فلقد جعل المختار بن العربي الجامعي وزير السلطان الحسن الأول من منزله الشهير بمدينة مكناس مدرسة لتعليم الموسيقى والغناء، وكان من جملة أساتذتها المتأخرين المطرب الشهير سيدي عبد السلام البريهي الذي استقدمه من فاس، ومما يذكر أن الموسيقي سيدي محمد البريهي تلقى هو نفسه تعليمه الفني بهذه المدرسة على يد والده.

ولقد أصبحت دار الجامعي بعد وفاة مؤسسها وطيلة عهد الحماية مركزا لتعليم طرب الآلة بالمجان، واستمر العمل بهذا النظام بعد حصول المغرب على الاستقلال، فعهد بالإشراف على إدارتها لمصلحة المحافظة على الآثار، ثم أصبحت اليوم من المصالح التابعة لوزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية.

وقد حذت بعض المدن المغربية حذو مكناس، فتأسست بمراكش مدرسة لتعليم الموسيقى مقرها دار السي سعيد الشهيرة وأخرى بالرباط مقرها بالوداية.

ولا ينبغي أن نغفل عن أهمية الزوايا باعتبارها مراكز لتعليم الموسيقى وتربية الذوق الفني في أوساط المريدين. فلقد قامت بأهم مدن المغرب زوايا لعبت دورا خطيرا في الحفاظ على التراث الموسيقي عامة والأندلسي خاصة، بل إنها بلورت الطرب الأندلسي وصبغته بصبغات محلية.

ففي مدينة فاس كثيرا ما كان المنشدون يجتمعون بزاوية القلقليين بحضرة

الشيخ سيدي عبد القادر الفاسي حيث يترنمون بالأمداح النبوية والأشعار الصوفية على مذهب فاس في الآلة الأندلسية وكذلك كان الشأن في زاوية المخفية.

وفي تطوان عرفت زاوية الفاسيين بحي العيون نشاطا دائبا، كان في بعض الأحيان يتجاوز نطاق الإنشاد الصوتي إلى نطاق العزف بالآلات، وكان من رجالها الأوائل المهدي بن الطاهر الفاسي التطواني.

كما عرفت هذه المدينة زاوية الريسونيين، وزاوية الحراق التي نهض بالتعليم فيها الشيخ إدريس الحراق، وكان من خريجيها المتأخرين الفنان محمد الآبار المتوفى سنة 1959.

وإلى جانب هذه الزوايا نذكر الزاوية الصديقية بطنجة، والوزانية بوزان، والشقورية بالشاون، والحراقية بالرباط، وزاوية العلميين بمكناس.

ونريد أن نستوقف القارئ قليلا لنحاول أن نتعرف وإياه على المنهج التعليمي الذي كان متبعا على العهد العلوي في تعليم مادة الموسيقى، فنرى أن المصادر لا تكاد تسعفنا في هذا الموضوع إلا بقليل من المعلومات لا نستطيع معها أن نضع أيدينا على أسلوب تربوي واضح المعالم. غير أن هناك إشارات متفرقة تدلنا على مراحل تعليم الموسيقى في العهد العلوي على مختلف أطواره التاريخية، ومن بينها التعقيب الذي أثبته مصحح الكتاب الفنان محمد بن محمد الرايس المتوفى في العقد الثالث من القرن الثالث عشر على هامش عبارة أوردها محمد بن الطيب العلمي في كتابه «الأنيس المطرب» إذ يقول: «والعادة جارية بتقديم بحر الرمل في التعليم لقرب مأخذه وخفة مؤونته» فلقد عقب الرايس على ذلك بقوله المثبت في الحاشية «بل العادة الجارية في ابتداء التعليم ببحر المجتث في نغمة قدام الرصد»[28].

ونخلص من فحوى هاتين العبارتين إلى النتيجة التالية: وهي أن المنهج التربوي في العهد الإسماعيلي-وهو عهد البوعصامي الذي جاءت عبارة العلمي على لسانه-كان يقتضي أن يبدأ بتعليم بحر الرمل، ثم أصبح بعد حوالي قرن كامل يقتضي أن يبدأ ببحر المجتث في نغمة قدام الرصد.

ونحن نعلم أن زرياب وفق بالأندلس إلى ابتكار طريقة خاصة لتعليم الموسيقى والغناء، فقد كان أرباب هذا الفن من قبله يقتصرون على تلقين الألحان للمغني المتعلم ويطالبونه بتكرارها وإعادتها كي ترسخ في ذاكرته،

فلما أقبل زرياب إلى الأندلس بنى طريقته على ثلاث مراحل:

1- يقرئ المتعلم القصيدة الشعرية، ويعلمه الإيقاع في تلاوتها، وأن ينقر الدف ليتعرف على مواطن الإيقاع ويتعود على ضبط الحركات.

2- يلقن المتعلم الألحان في شكلها البسيط.

3- يطالبه بترجيع اللحن. وهو أثناء ذلك يدله على وسائل تحلية الأداء بإظهار العواطف وإبراز المواقف.

ودونما مغالاة في القول، نعتقد أن طريقة زرياب التي تأخذ بمبدأ التطور وتسلك التدرج بالمتعلم من البسيط إلى المركب، وتربط بين النص الشعري وبين الخيوط اللحنية ربطا وثيقا لم تستطع أن تغالب الزمن لتتجاوز الأحداث المتقلبة وتصل بكامل جزيئياتها إلى العهد العلوي، كما لم تستطع ذلك طريقة ابن باجة في تعليم قيانه الغناء، ولا طريقة تلميذه علي بن جودي، بل ولا طرق التابعين لهؤلاء.

ولذلك عادت طريقة التلقين والترجيع لتسيطر من جديد حتى أصبح معلم الغناء يفرض أن يتحلى الطالب بالقريحة والقابلية «فلا بد فيه من القابلية والاصطحاب إذ هما شرطان في كل مكتسب».[29]

ومهما تكن المصادر مجحفة في إنارة السبيل لمعرفة الطريقة التربوية التي كان معلمو المادة الموسيقية يسلكونها في تلقين دروسهم، فإن من المرجح أن تكون هذه الطريقة تقليدية ومتوارثة تواضع عليها أرباب هذا الفن منذ أجيال. وهي إلى ذلك تتسم بالارتجال، وترك الباب مفتوحا أمام الاجتهاد الحر والمبادرة الشخصية طالما أن الموسيقى المغربية بما فيها الأندلسية لم تعرف في سابق عهدها ولا في حاضرها التدوين الذي يفرض بطبيعته الجنوح إلى استقرار المذهب التعليمي. ومع ذلك فقد فعلت العادة فعلها، ورسمت خطة، لتعليم الموسيقى الأندلسية أوشكت أن تصبح طريقة قارة.

ونحن نستطيع التعرف على بعض عناصر هذه الطريقة من خلال النصوص التي سجلها الأديب والشاعر محمد بن الطيب العلمي في كتابه «الأنيس المطرب» وهي نصوص قيمة تشكل نماذج حية من الدروس النظرية والتطبيقية التي كان محمد البوعصامي يقوم بتلقينها لتلامذته بغريغة صومعة القرويين.[30] وفيما يلي نثبت نماذج من تلك الدروس.

النموذج الأول:

النغمات الثماني

قال العلمي: قال لي رعاه الله

«إن أول ما يجب الاعتناء به معرفة النغمات الثماني، التي عليها مدار الغناء والألحان، وكيفية أخذها على سبيل الترتيب من الأوتار الأربعة أن تعرف أنها متفاوتة في البعد:

- فأقر بها نغمة البم. وهو الوتر المسمى بالذيل اليوم.
- وتاليها في البعد نغمة المثلث، وهو وتر الماية من غير دس عليه بالبنصر من يدك اليسرى ولا بالسبابة.
- وتليها نغمته أيضا مع الدس بالسبابة.
- ثم تليها نغمته مع الدس بالبنصر.
- ثم نغمة المثنى، وهو الرمل.
- ثم الزير، وهو الحسين من غير دس.
- ثم نغمته أيضا مع الدس بالسبابة.
- ثم نغمته مع الدس بالبنصر.

وبذلك تتم النغمات الثماني. ولا يكاد يتخلل مراتب هذه النغمات نغمة أخرى أبعد ولا أقرب بل كل نغمة استخرجت من سائر الأوتار والأصوات فهي راجعة إلى هذه النغمات المذكورة.[31]

النموذج الثاني

ترتيب النغمات الثماني

وبسيط ذلك بحروف أ ب ج د:

1- أن تجعل الألف للنغمة الأولى التي هي أقرب النغمات وأخفضها. وهي نغمة الذيل.

2- والباء للتي تليها في الانخفاض، وهي أرفع منها بيسير، واخفض من التي فوقها بيسير. وهي نغمة الماية من غير دس.

3- والجيم للتي تليها، وهي نغمة الماية مع الدس بالسبابة.

4- والدال للتي تليها، وهي نغمة الماية أيضا مع الدس بالبنصر.

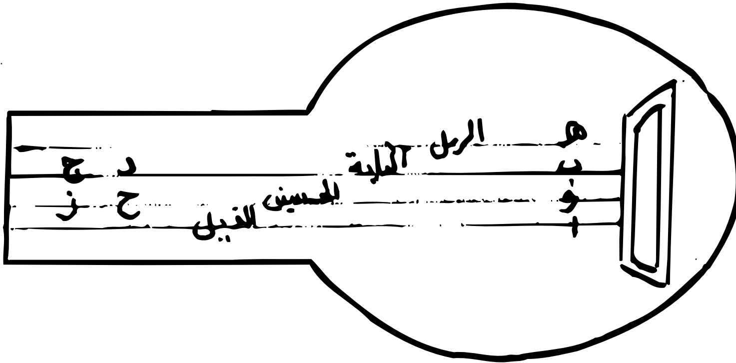
5- والهاء للتي تليها، وهي نغمة الرمل.

6- والواو للتي تليها، وهي نغمة الحسين من غير دس.

7- والزاي للتي تليها، وهي نغمته أيضا مع الدس بالسبابة.

8- والحاء للتي تليها، وهى نغمته أيضا مع الدس بالبنصر.

وصورة ذلك وهيئته بالضرب والدس في ترتيب استخراج النغمات على مواضع حروف أ ب ج د الموضوعة على الوتر:



- فالضرب بحيث الألف والواو والباء والهاء.

- والدس بالسبابة بحيث الزاي والجيم.

- وبالبنصر بحيث الحاء والدال.

وترتيب النغمات على ترتيب الحروف ينتقل معها حيث انتقلت.

- فالوتر الذي عليه حرف واحد، ففيه إشارة إلى أنه انفرد بالضرب عن الدس. وبذلك تعلم أن الذيل ليس فيه سوى نغمة واحدة، وهي أخفض النغمات، ومثله الرمل في انفراده بنغمة واحدة، يضرب على كليهما ولا يدس.

- وفي كل من الماية والحسين ثلاث نغمات.

- واحدة في الضرب وحده.

- واثنتان مع الدس بالسبابة أو بالبنصر.

فإذا علمت مراتب هذه النغمات وصار استحضارها عندك ضروريا وجرت يدك فيها على الأوتار من غير توقف، سهل عليك أخذ ما تريد من الوتر بأحرف أ ب ج د الثمانية.[32]

النموذج الثالث

الأبعاد الموسيقية

فبين الذيل والماية بعد طني.

وبين الماية والرمل والحسين بعد بالأربع.

وبين الرمل والحسين بعد طني. فنسبته من الرمل كنسبة الماية من الحسين.

وأما ترتيب الوتر بحسب تركيبها في محالها وترتيبها في الوضع فقد رمزوا له بأربعة حروف، وهي: دحمر:

- فالدال للذيل، وهو المقدم.
- والحاء للحسين، وهو موال له.
- والميم للماية، وهو الثالث.
- والراء للرمل، وهو رابعها.

والنظر في هذه الحروف إلى جهة ترتيبها في الوضع لا إلى عددها، وكل حرف منها مأخوذ من أول الوتر المشار له به.[33]

هذه بعض الدروس النظرية التي كان محمد البوعصامي على العهد الإسماعيلي يلقيها على تلامذته، وهي لا شك تحمل في ثناياها مظهر التأثير الشرقي العربي الذي يبدو أن البوعصامي حمله من إقامته في مصر.

فأما الطريقة المتبعة اليوم في التلقين التطبيقي للعزف والغناء فإنها تقوم على عنصرين رئيسيين هما التوسيد والغناء.

فأما التوسيد فهو الضرب بواسطة اليد، ويصاحب الأداء اللحني، مهمته ضبط الإيقاع وحساب الأزمنة، وتيسير الانتقال من السير البطيء الموسع، إلى المتوسط، إلى السريع.

وأما الغناء فهو الفراش اللحني الذي يرافق التوسيد. وآلته الصوت الجميل الحسن.

ولا ريب أن كلا العنصرين يتم تلقينهما في عملية تعتمد التكرار والتراجع بغية ترسيخ اللحن والإيقاع لدى المتعلمين.

وإذا كانت المصادر الموجودة لا تكفي لتدلنا على كيفية تدرج المراحل المتبعة في تلقين المادة الموسيقية سواء في الحلقات الخاصة أو بالمعاهد

الرسمية فإنها على النقيض من ذلك تسعفنا بالكثير من المعلومات التي نستطيع بفضلها أن نضع أيدينا على محتوى البرنامج الموسيقي عبر مراحله المختلفة. وفي هذا الصدد لا يفوتنا أن نسجل أن هذا البرنامج-أو الترتيبات كما يحلو للبعض أن يسميها-كانت تعتوره تغيرات متتالية مما شرحته بإسهاب في صدد الحديث عن مجموعة الموسيقيين النظريين.

المحترفون: المغنون والعازفون:

للناس في كل بلد وفي كل عصر ولع كبير بالغناء والسماع. فما نكاد نستفتى فيه كاتبا أو شاعرا حتى ينطلق لسانه مشيدا بمزاياه ومسهبا في الحديث عن أثره في نفوس السامعين، وهو كثيرا ما يفيض في القول فيتحدث حتى عن أثره في الحيوانات التي لا تعقل.

وسيطول بنا المقام لو حاولنا تقصي أقوال الأدباء والحكماء في الغناء وتأثيره في النفس. فهذا أحمد بن عبد ربه يكرس أكثر من ثمانين صفحة من كتابه «العقد الفريد».[34] للحديث عن الغناء واختلاف الناس فيه، وعن أصله ومعدنه، وعن فضل الصوت الحسن، ويأتي بشوارد الأخبار وعيون الشعر مما قيل في المغنين ومجالس الغناء، وهو الذي يقول عن الغناء. «هو مراد السمع ومرتع النفس، وربيع القلب، ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنيس الوحيد، وزاد الراكب».[35]

ثم هذا كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني يبين اسمه عن أنه إنما وضع ليحتضن المائة الصوت التي كانت تنشد في قصور بني العباس.

أ-**الغناء**: كثيرا ما أطلق العرب لفظ «الغناء» على الموسيقى بمفهومها الشامل، ولقد ظلت هذه الكلمة حتى في أرقى عهود الازدهار العربي أكثر دلالة على الموسيقى الآلية والغنائية معا، فإن هم أرادوا تأدية الألحان بالصوت لا بالآلة استعملوا لفظة السماع.

وقد عقد ابن خلدون في المقدمة فصلا مطولا عن الغناء ذكر فيه أنه صناعة تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعة، فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات[36]

ب- تأثير الغناء: يقول محمد الصغير اليفرني في كتابه «المسلك السهل على شرح توشيح ابن سهل» «إذا كانت الألحان يعذب بها ما هو غير مستعذب، ويطرب عنها ما ليس بمطرب، فما بالك بما كان مستعذبا قبلها؟» ولقد «جعل الله في النفوس انفعالا غريبا بالغناء وتأثيرا عجيبا وانتعاشا للأرواح الآدمية وغيرها من الحيوانات».[37]

وننقل عن ابن زيدان[38] أن الصالح أحمد الزاوية الدليمي المتوفى عام 1106 هـ «كان شيخا من أصحاب الأحوال الصادقة، وكانت تعتريه عند السماع هزة يخرج بها ويثب وثبان الشباب وهو مرتعش من الكبر».

أما محمد بن الطيب العلمي فهو يقول في الأنيس المطرب.[39] «ومن عجب أمر الغناء أنه تنتعش به جميع الأرواح الآدمية وغيرها حتى الحيوانات الغير الناطقة». وبعد استطرادات مطولة يحكي عبرها قصصا عن تأثير الحيوانات بالسماع كالجواميس والفيلة والهزار والإبل والخيل، يعود فيقول: «فإذا كان هذا من الحيوان الذي لا يعقل، فما بالك بابن آدم الذي هو أشرف الحيوانات الأرضية. ثم يختم العلمي حديثه بهذه الكلمات<:وللغناء في الإنسان تأثير عجيب، وموقع غريب، من تصفية الذهن، واستجلاء السرور، وللحكماء كثير اعتناء بشأنه. وله قوة على دفع الأمراض وإماتة الدم».

ومما يدل على كبير شأن الغناء في المغرب أن ملوك الموحدين اتخذوه من وسائل العلاج فأدخلوه إلى المستشفيات التي أقاموها على عهدهم، وأوقفوا على المعتوهين حبوسا خاصة يعطى منها للأجواق الموسيقية التي كانت تعزف من المقطوعات ما يناسبهم.

ومما يدخل في موضوع تأثير الغناء اهتمام أرباب الموسيقى الأندلسية والدارسين لأصولها بالربط بين الطبوع وبين الطبائع البشرية الأربعة، فإن الطبوع-كما يقولون-تحرك الصفراء والبلغم والدم والسوداء، وإذا ما حاولنا أن نعبر عن هذا الارتباط بلغة عصرنا ومفاهيمها الحديثة فلن نجد أبلغ في تحليل ذلك مما فعله الأستاذ محمد الفاسي في محاضرته التي نشرتها مجلة تطوان[40] عندما تحدث عن النوبات الإحدى عشرة مبتدئا بنوبة العشاق، فاستعرض المعاني التي تدل عليها والعواطف النفسية التي تحركها والمواقف التي تعبر عنها، والتصورات الخيالية التي ترسمها، وإن يكن قد

بالغ في تحليله إلى درجة أصبحت معها النوبات الأندلسية أشبه بظواهر اجتماعية تحمل خصائص وظيفية ثابتة، وترتبط بالحياة اليومية المعاشة ارتباطا نفسيا من شأنه أن يجرد الموسيقى الأندلسية من دورها الجمالي ووظيفتها الترفيهية.

جـ- شروط المغني: غير أن الألحان الموسيقية مهما بلغت من السحر والجمال ما كان لها أن تنفذ إلى أعماق النفس وتحرك وشائجها ما لم تتهيأ لها الأداة الصالحة التي هي الصوت الحسن.

وعندما نحاول الوقوف على صفات هذا الصوت الحسن-كما يحلو لأرباب الموسيقى أن يصفوه-فإن أول ما يفاجئنا أن هؤلاء أجمعوا على التشدد في أن يتوفر المغني على مجموعة من المهارات الفنية، والمزايا الذاتية، والصفات النفسية والخلقية التي تسمو في كثير من الأحيان إلى مراتب الأدباء والعلماء، وتجعله جديرا بمجالسة الملوك والأمراء. فلا عجب بعد هذا أن تكون صناعة الغناء من الصنائع التي تدعو «إلى مخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم، فلها بذلك شرف ليس لغيرها.[41]

ومن هنا ندرك سر الإجلال الذي كان المغنون يلقونه في محافل الطرب ومجالس السمر، وندرك أيضا سر المكانة التي بلغها الموصليان ببغداد وزرياب بقرطبة، وابن باجة بسرقسطة، وابن الحمارة بسلا ومحمد البوعصامي بمكناس، بل وندرك كيف تجرأ معبد على قتيبة بن مسلم والي خراسان وفاتح المدائن الخمس-والموسيقى الإسلامية يومئذ ما تزال في مهدها-فجعل يقول له: «والله لقد صغت بعدك خمسة أصوات إنها لأكثر من خمس المدائن التي فتحت»[42] فإن يفخر قتيبة بما فتحه من مدائن، فإن لمعبد أن يفخر بدارته التي أنشأها.

وتقف في كتاب «الأنيس المطرب» على ما يشترط في المغني حيث يقول: «وينبغي أن يكون المغني حسن الخلق جميل الخلق، له حلاوة، وعليه طلاوة، لطيف الإشارة، مستعذب العبارة، حافظا للملح والأخبار والنوادر والأشعار، عالما بمعاني الكلام، عارفا بما يليق بكل مقام، غير غتاب ولا نمام، ولا عتاب ولا لوام، كتوما للأسرار راغبا في الأخيار وعن الأشرار، يفرق بين المدح والغزل، والجد والهزل. جوارحه سالمة من العيوب وشمائله تميل القلوب. صنعته معجبة، وأحاديثه مطربة. فمن سلم من هذه المعايب،

واجتمعت له هذه المناقب، كان جديرا بأن تصطفيه الملوك، وينتظم جوهره في تلك السلوك».[43]

ولكن عبارة العلمي في «أنيسة» تبقى-على الرغم من طول نفسها-غير كافية لتدلنا على الخصائص الفنية للصوت الجميل في إنشاد الموسيقى الأندلسية. فهو وإن كان يشترط في المغني أن تكون صنعته معجبة، إلا أنه لم يحدد مقاييس هذا الإعجاب، وبذلك ضاعت هذه الفقرة اليتيمة في لجة من الأوصاف الجسمية والمزايا المختلفة والمعارف اللغوية، وبات من الواضح ضرورة البحث عن نص آخر يسعفنا بما عساه أن يسد هذا النقص.

ويفضي بنا البحث إلى الوقوف عند فقرة أوردها الحاج إدريس بن جلون في مقدمة «كتاب الدروس الأولية في الموسيقى الأندلسية»، وتتضمن بعض الصفات التي يجمل بالمنشد أن يتحلى بها. وتتلخص هذه الصفات في النقط التالية:

1- اختيار الوضعية المناسبة أثناء الغناء، وذلك (أن يكون مستقيما في جلوسه وقيامه ساعة الأداء، غير مسترخ، ولا متكئ حتى لا يضغط على صوته».

2- سلوك سبيل التدرج في استعمال الصوت، وذلك «أن يطلق له العنان من غير إجهاد ولا صياح، وأن يبدأ غناءه بصوت منخفض، ثم يأخذ في رفعه حسب استطاعته».

3- الاسترشاد بتوجيهات الأستاذ «عن درجة صوته، وأن لا يحاول في بداية عمله أن يزيد على ما يلقنه الأستاذ حتى يملك زمام القطعة التي يتعلمها».

4- التمسك بالوقار والحشمة، غير أن ذلك لا ينبغي أن يمنع المنشد من رسم معاني الكلمات على صفحة وجهه فيكون مبتسما في المكان الذي يعبر عن الفرح والسرور، متأثرا في محل الألم والأسى، منشرحا عند وصف الطبيعة وإقبالها والتلذذ بجمالها، منقبضا ساعة توديعها وعند ذكره الفراق والبعاد؛ وهكذا من المعاني وما تعبر عنه هذه الأنغام« .[44]

غير أن هذه الفقرة تظل-كسابقتها-قاصرة عن إظهار الخصائص الفنية للصوت الجميل، وأن تكن قد حاولت بيان طريقة الإنشاد، وأشارت إلى موضوع الطبقات الصوتية دون أن تدخل إلى صلبه.

ولعلنا أن نهتدي إلى شيء من الخصائص الفنية للصوت الجميل من خلال ملامستنا لما جاء في مقدمة الناشر لمجموعة الحايك.[45] فإن الصوت يعتبر جميلا في أداء الموسيقى الأندلسية «إذا أثبت قدرته على الترنم بجميع نغم الصدر والحلق والرأس. ومن فقد جزءا من هذه الخصائص لا يقال فيه رخيم، ولا يعد صاحبه من المغنين المجيدين».

ويقصد بنغم الصدر والحلق والرأس أن يكون صوت المنشد قادرا على التنقل عبر الطبقات الثلاثة للصوت البشري، من غليظة «وهو الصوت الصدري الرزين الممزوج بالفخامة والرخيم»، ومتوسطة «وهو الصوت الحلقي» وحادة «وهو الصوت الرأسي الذي تبلغ نغماته غاية العلو والارتفاع».

ولسنا نتصور كيف يستطيع صوت المنشد الذكر أن ينتقل عبر هذه الطبقات الثلاث طالما أن الأصوات البشرية تختلف حسب عوامل السن والجنس ما بين غليظة وحادة ومتوسطة، اللهم إلا أن يكون هذا من باب التكلف الذي لا تخفى معه طبيعة الصوت مهما بلغ صاحبه من الدربة والتعود على النزول أو التحليق.

والواقع أن أكثر المنشدين لطرب الآلة ميالون إلى الشدو في النغمات. الصادحة، حتى أصبحت هذه الظاهرة من أهم ما يطبع الموسيقى الأندلسية، ويميزها عن غيرها من صنوف الغناء بالمغرب، بل ويميزها حتى عن أخويها : المالوف في تونس والغرناطي في الجزائر، حيث ظل صوت المنشد ملازما لطبقة صوتية واحدة هي الطبقة الصدرية الغليظة أو الطبقة الحلقية الوسطى.

وإذا كان لا بد من إجراء مقارنة بين منشد الآلة ومنشدي المالوف والغرناطي، فإن من الحق الاعتراف للمنشد المغربي بقوة الأداء وسعة الحجم الصوتي وامتداد نفسه، ووضوح نبراته والقدرة على دفع أسباب السأم وعوامل الرتابة، بما أوتي من مهارة تجعله أقدر على التحليق في مراتب النغمات ما بين صادحة تضرب في العنان ومنخفضة تغوص في الأعماق.

د- مجالس الغناء:

بلغ من اهتمام بعض الخواص بالغناء أنهم أخذوا يعقدون له مجالس خاصة في بيوتهم، ويجعلون لها السرايا والمغنيات، ويستقدمون «أبرع المعلمين لتعليم الغناء للإماء، فبرعن في ذلك وصار منهن أعظم جوق للمغرب».[46]

وقد ترك لنا أبو الربيع سليمان الحوات وصفا دقيقا ورائعا لأحد مجالس الأنس والطرب، بمدينة مكناس، نستطيع أن نأخذ منه صورة تقريبية لما كانت عليه مجالس الغناء والشعر على عهد السلطان محمد بن عبد الله قال: «خرجت من فاس في جملة من إشرافها لزيارة ولي الله إدريس الأكبر بزرهون. فنزلنا مكناسة الزيتون، على روض البلاغة المزهر الأحفل، الكاتب الأديب الأنبل، العالم الأكبر، أبي عبد الله سكيرج الفاسي، وصل الله عنايته، فألفيناه في مجلس منادمته مع خاصته من أحبته، على حالة أغراني على وصفها باستطلاع مطلع أشرف منه على التخليص، فقال:

لما أباح النوى راح الفراق وقد
ركبت ظهر الفيافي مضنيا تعبي
يممت ربعا به للحسن معترك
وفيه روض لأهل الفضل والأدب

ثم قال أجز، فأجزت بقولي:

وكيف لا، ودليل الحب أرشدني
والحب يرشد أحيانا إلى الأدب
فكان لي موقف على الحبور به
في مظهر الأنس بين اللهو والطرب
حيث محيا أبي زيد ورنته
يستعبدان قريب الهم والوصب
ولابن ذكرى جس في مثالثه
أعربن في نغمة الحسين عن عجب
يجيبها بمثاني الصوت مبتسما
في وجه عاشقه عن بارق الشنب
في منتدى كعبة الجدوى سكيرجها
والعلم ينسل من نجواه عن حدب

ويستمر الحوات في وصف هذا المجلس المشرق فيقول: فلما وصلت إلى هنا استعادني سكيرج إنشادها، وهو مقبل علي بمحل معه يهتز إعجابا وطربا. ثم تنحى دسته جملة، وأجلسني فيه بعدما كنت مشاركه في جهة منه فقط. فلما استويت أنشدني للصاحب بن عباد: فلو كان من بعد النبيئين

معجز لكنت على صدق النبي دليلا ثم اجتليت عن يساري بدر تلك الهالة أبا زيد المزداري، وهو يقول: كأن البرق يلمع من أدبك، والشمس تطلع من غرة طريك، وكأني المعني. عنده أنشدته مغالطا، فقلت:

البرق يلمع، لكن من ثناياكا
والشمس تطلع لكن من محياكا
فاحكم بما شئت فينا غير مكترث
بقتل أنفسنا فالحسن ولاكا
والله، يا عابد الرحمن ما نظرت
عيني بمكناسة الزيتون الاكا
أودعت سر غرام بيته خلدى
لديك فاجعله لي ببيت نجواكا

ثم قال الحوات: فنشط للمدح وارتاح، وناولني مترعات الأقداح، وبقي لا يلتفت إلا إلي، ولا يقبل بحديثه إلا علي. غير أني بين حياة وحين، من صوارمه المصلتة من جفون العين، والنفس تشتهي اقتطاف ورد الخدود، النابت حول غاب قسي الحواجب وأسل القدود. فكان ذلك والحمد لله داعية العفاف، وأية على حمد عاقبة الانصراف، إذ في العصمة ألا تجد، وإن وجدت فاتئد.

قال الحوات: فمكثنا على ذلك أياما بين تناشد الأشعار، وتجاوب الأوتار، وكؤوس حلال الشرب علينا تدور، من راحات حسان كالبدور، لم نستيقظ من سنة الأسرة إلا بعد أن مضت من الشهر عشرة.

نزلنا على أن المقام ثلاثة فطابت لنا حتى أقمنا بها عشرا ورب المنزل المذكور، وعلم الإجلال المنشور، حملته الأريحية على المبالغة في الإكرام، بالتردد علينا في كل برهة بموائد الطعام، مختلفة الأجناس، تستلذ مضغها الأضراس، إلى أن انفصلنا كل في وجهته سعيد، وربك الفعال لما يريد، كاتبه سليمان لطف الله به بمنه آمين».[47]

هذا هو النص المخطوط الذي أودعه الحوات كناشته المخطوطة. ولعلنا أن نخلص منه إلى استجلاء صورة دقيقة لما كانت عليه مجالس الأنس، والطرب على العهد العلوي، وأن نتعرف على أسماء بعض الفنانين المحترفين كأبي عبد الرحمن المزدراي الذي بلغ من جمال الصورة وعذوبة الرنة

الموسيقية ما ينفي الهم والوصب، وكابن ذكرى الذي جمع بين مهارة العزف على العود حتى لكان نغمة الحسين تنطق الأوتار بالعجب، وبين جودة الغناء في أداء شيق تزينه ابتسامة تشيع الرضى في نفوس المستمعين إليه.

ويأتي بعد الحوات محمد بن الطيب العلمي، فيتحدث بدوره عن مجلس ضم المطرب المغربي محمد البوعصامي فيقول.[48] حضرت معه يوما في مجلس لبعض الأصحاب، والأفق يطرز ثوب الرياض في فم السحاب، وكان معي الصاحب الظريف، أبو العباس سيدي أحمد الشريف. فمد يده إلى العود، والعود بين انخفاض وصعود، والجو بين بروق ورعود، فاستخبر العشاق بتوشيته، ورفل في حلل الغناء وأرديته، وعام في خلجان الإتقان وأوديته. فقال يمدحه:

تبدي كبدر في غيهب الدجى
غزال رآه ابن النبيه فحارا
يجس بأطراف الأنامل عوده
فيأتي بشيء ليس فيه يجارى

ثم أشار إلى أن عارض. ودع كل معارض. فقلت:

بدا كهلال الأفق ليل وصاله
فصير ذاك الليل منه نهارا
وغنى بعود وهو سكران أعين
فصير منه السامعين سكارى

ثم لما أن طاب بغناه مغناه، أنشد ثانيا في معناه:

بي شادن مهما سرى في غيهب
أرخى الحنادس أفضح الأقمارا
أمسى يجس العود جسا محكما
فزرى بزرياب وأنسى الدارا
ومن الغرائب والعجائب شادن
يأوي القفار يحرك الأوتارا

ثم أومأ إلى أن عارض، ولا أبالي بالمعارض. فقلت:

عوادنا هد الفؤاد كأنه
يبغي به حقا له أوتارا

وغـــدت جـــوارح لحـــظـــه تـــصـــطـــادنـــي
لا تـــنـــثـــنـــي، ســـكـــن الـــهـــوى أوتـــارا
يـــرمـــي بـــأقـــواس الحـــواجـــب أســـهـــمـــا
أو مـــا تـــراه يـــحـــرك الأوتـــارا

وحتى تتم الاستفادة من هذا الفصل أرى أن أعرض في الصفحات التالية لذكر بعض أعلام الموسيقى المغربية. على العهد العلوي ممن اشتهروا بتدريس قواعدها وطرق أدائها عزفا وأداء أو عرفوا بمهارتهم في الغناء والعزف على آلات الطرب. وأسارع فاعترف منذ البداية أنه لا قبل لي ولا حول بحصر هؤلاء، فلقد كانوا من الكثرة والتواجد بدرجة يشق معها استقطاب أسمائهم جميعا لو حاولنا إلى ذلك سبيلا، تضمهم مجالس خاصة للهو والأنس آنا، ومجالس للتدريس والتعليم طورا، وكان من بينهم من بلغ ذروة الإتقان وبز الأقران. ويكفي أن يوصف أحد العازفين على العود في مجلس ضم البوعصامي-وهو على ما عرفناه من سمو المكانة في العزف عليه-فيقال:

أمـــســـى يـــجـــس الـــعـــود جـــســـا مـــحـــكـــمـــا
فـــزرى بـــزريـــاب وأنـــســـى الـــدارا

لشد ما شحت المصادر وبخلت بأسماء المغنين والمعلمين إلا ما كان نادرا. ومن هذا النادر ما أورده أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التادلي في كتابه «أغاني السقا في مغاني الموسيقى» فقد استعرض أسماء أساتذته وأتى بأسماء بعض تلاميذه الذين نعلم أنهم أصبحوا فيما بعد من أقطاب الموسيقى الأندلسية تعليما وأداء، ومن ذلك النادر أيضا بعض الأسماء التي نصادفها في المراجع التاريخية بين الحين والآخر، ممن كان الملوك والأمراء يتخذونهم معلمين للجواري والإماء، يعلمونهن العزف والغناء كالمعلم «الساوري» أمهر أرباب الصناعة الموسيقية[49] والذي اتخذه محمد الرابع لإمائه معلما، وكابن نصيحة (موسيقار السلطان محمد الثالث).[50]

الهوامش

(1) محمد المنوني. مظاهر يقظة المغرب الحديث. الجزء الأول. ص. 252. مطبعة الأمنية بالرباط الطبعة الأولى 1973.

(2) الدور الفاخر لعبد الرحمن بن زيدان ص.95-96

(3) مظاهر يقظة المغرب ص.179

(4) ص.176 خزانة الجامع الكبير بمكناس

(5) نفس المرجع ص 174

(6) نفس المرجع ص 174

(7) تحقيق الحاج هاشم الرجب العراقي 1980 ص.164

(8) دائرة المعارف الموسيقية ص.15

(9) حاشية تعريبه لدائرة المعارف الموسيقية لجول رووانيت ص.15

(10) مجلة عالم الفكر. مجلد 6 عدد 1, 1975. ص.298

(11) أغاني عرب الأندلس ألكسيس شوطان. المجموعة الأولى. نشر دوبري-باريز.

(12) دكتور عباس الجراري، موشحات مغربية. مطبعة دار النشر المغربية إبريل 1973 ص. 87.

(13) طبعة حجرية بخزانة الجامع الكبير بمكناس من ص.168 إلى 183 وبعض من صفحة

(14) الروض الأريض ص.112. مخ في حوزة الأستاذ عبد الله كنون-مشاهير رجال المغرب.

(15) الروض الأريض ص.185

(16) تاريخ تطوان الجزء الثالث ص.106 و107

(17) نفس المرجع ص 107

(18) الروض الأريض. ص. 83-84.

(19) تاريخ تطوان الجزء الثالث. ص. 104-106

(20) الديوان ص 77-78

(21) الدكتور عباس الجراري. القصيدة ص 641

(22) المنتخبات الموسيقية. إدريس الإدريسي طبعة 1353/ 1935 ص. 7-10-28-30-37-40.

(23) موشحات مغربية ص: 136

(24) نفس المرجع ص.136

(25) الاغتباط الجزء الأول ص. 12

(26) الإتحاف الجزء الثالث ص.367

(27) المجلد العاشر ص.152 الكتابات العربية بفاس-وانظر (المعجم التاريخي) ص 63

(28) ص: 175.

(29) فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار للحاج محمد بن العربي الدلائي الرباطي القسم الثاني. مخطوطة بالخزانة العامة.

(30) السلوة ج 3- ص: 290
(31) صفحة 174
(32) نفس المرجع ص: 174-175
(33) نفس المرجع ص: 176
(34) الجزء السادس من ص: 3 إلى ص: 82. طبعة القاهرة 1368هـ/ 1949
(35) الجزء السادس ص 3
(36) المقدمة. الفصل الثاني والثلاثون ص: 423
(37) صفحة 2 من الملزمة السادسة
(38) الإتحاف. الجزء الثاني ص: 331
(39) صفحة 179-181
(40) العدد السابع. سنة 1962. من ص 18 إلى 24
(41)المقدمة. ص: 406
(42) العقد الفريد الجزء السادس ص: 25-26
(43) ص: 181
(44) ص 6 مطبعة النجاح. البيضاء 1960
(45) الطبعة الحجرية بخط المرحوم زويتن ص: 6 و7
(46) الأعلام بمن حل مراكش واغمات من الأعلام. ج 7. عند ترجمة الوزير المدني بن محمد الكلاوى المتوفى عام 1336هـ.
(47) من كناشة للحوات كتبها بخطه. عن الإتحاف الجزء الرابع ص: 121 و 122 وانظر دليل مؤرخ المغرب الأقصى رقم 2166
(48) الأنيس المطرب. ص: 173
(49) الإتحاف الجزء الثالث ص: 368
(50) اختصار تذكرة الإنطاكي للتادلي

٩ مدارس الموسيقى الأندلسية

عرفت الموسيقى الأندلسية على يد معلميها وممارسي أدائها-عزفا وغناء-نشاطا كبيرا في كل من مدن فاس ومكناس والرباط ومراكش وتطوان والشاون.

وقبل أن نحاول تحديد الأسلوب الفني لهذه الموسيقى بمدن المغرب المذكورة، يليق بنا أن نرجع القهقرى عبر مراحل التاريخ الطويل الذي ربط المغرب بالفردوس المفقود، في سبيل أن نتعرف على أصناف المهاجرين الأندلسيين الذين توافدوا على المغرب فرارا من كيد الأسبان، ووجوه المعرفة الموسيقية التي حملوها معهم.

وعلى الرغم من وجوه الشبه القائمة بين المدارس الفنية لأقطار المغرب الثلاثة، والتي إن دلت على شيء، فإنما تدل على وحدة الأصل، فإن هذه المدارس تختلف عن بعضها اختلافات لا يشق إداركها على من أوتى حظا ولو قليلا من التذوق الموسيقي.

ولقد فسر الدارسون المهتمون وجوه الاختلاف بين أصناف الموسيقى الأندلسية في الشمال الأفريقي بعوامل تاريخية، فلقد استقبلت تلمسان في القرن الثالث عشر للميلاد مهاجري قرطبة،

بينما استقبلت تونس مهاجري إشبيلية، على حين استقبلت فاس مهاجري بلنسية، ومن جهة أخرى كانت غرناطة بدورها تستقبل لدى وقوع هذه الهجرات جموعا قليلة من المهاجرين مثلها مثل الأقطار المغربية الثلاثة، ومن ثم فلا عجب أن تصبح هذه المدينة ملتقى لسائر أصناف الموسيقى التي عرفتها عواصم الأندلس الأخرى، وأن تنشأ بها مدرسة جديدة، أسلوبها مزيج من الأساليب الأندلسية الثلاثة.

وعندما استقبل المغرب مهاجري غرناطة بعد سقوطها في القرن الخامس عشر-1492م-امتزج أسلوب المدرسة الغرناطية بجذور الموسيقى البلنسية، وتولد عن هذا الامتزاج أسلوب جديد.

ومن هنا نستطيع تبين الأسباب التي أدت إلى ظهور المدارس الموسيقية بأقطار المغرب، والتي نجملها فيما يلي: المدرسة التونسية، وأصلها إشبيلي، والمدرسة الجزائرية، وأصلها غرناطي، والمدرسة المغربية وهي متأثرة بالمدرسة البلنسية في فاس والمدرسة الغرناطية الحديثة في تطوان وشفشاون.

ولقد حافظت المدرسة المغربية دون الجزائرية والتونسية على أصالتها ولم يعتورها ما أعتور جارتيها من عوامل التأثير العثماني. ويرى الأستاذ بلاثين أن مدن شمال المغرب كانت أكثر حفاظا على تلك الأصالة، وهو يرجع هذه الظاهرة إلى الأسباب التالية:

1- انتماء موسيقى الشمال إلى أصل أكثر حداثة، وهو يعني قرب العهد بانحدار موسيقى غرناطة في القرن الخامس عشر.

2- انعزال تطوان وشفشاون عن المدارس الموسيقية الأخرى وبخاصة مدرسة فاس البلنسية، بسبب الدور الثانوي الذي تحتلانه بالنسبة للعواصم المغربية الأخرى.

3- عدم تسرب المؤثرات الشرقية إليها والتي حملها الغزو التركي إلى الجزائر وتونس[1]

وإذا كانت مدن المغرب تستقبل مهاجري الأندلس على فترات زمنية متفاوتة، فقد نتج عن هذا إن طبعت الموسيقى الأندلسية بمؤثرات محلية سرعان ما تحولت بعدها إلى مذاهب فنية لها خصائصها ومميزاتها، وإن يكن المنبع الأول قد ظل واحدا تستمد منه سائر هذه المذاهب التي يمكن

حصرها في ثلاثة مذاهب رئيسية هي: مذهب فاس ومذهب الرباط ومذهب تطوان.

1- مدرسة فاس: كانت فاس على العهد العلوي وما تزال قاعدة أساسية للموسيقى الأندلسية. وقد أكد إبراهيم التادلي في كتابه: «اختصار التذكرة الإنطاكية» إن هذا الفن لم يخرج منها، كما شهد لأهلها باليد الطولي فيها. وهي ما تزال كذلك حتى يومنا هذا. وينتمي لمذهبها كل من مراكش ومكناس، وهو المذهب الذي تبناه الحايك في مجموعته. ونستطيع أن ننعت مدرسة فاس بأنها أكثر تمسكا بالتقاليد الموسيقية الأندلسية الأصيلة. ولعل ذلك واضح في حفاظها على آلة الرباب التي أصبحت تحتل الصدارة من بين الآلات التي ينتظمها الجوق الأندلسي بفاس، وأصبح لها من المكانة ما كان للطر الذي يضبط الميزان. على حين خسف دور الرباب في جوق تطوان وعوضه البيانو، وعلى حين استعاض جوق الرباط عنه بالعود، وإن يكن هو أيضا تبنى استعمال آلة البيانو وأحله مكانة تكاد تضاهي مكانة العود.

ولقد شكل معلمو فاس ومطربوها اتجاها موسيقيا معينا ونهجوا طريقة محددة المعالم بلغت على عهد التادلي المذكور درجة قصوى من التقدم والازدهار أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر. ومن المرجح أن يكونوا من الرعيل الفني الأول الذين نهضوا بأعباء التعليم الموسيقي بمدرسة المهندسين التي أحدثها السلطان محمد الرابع.

ومن بين هؤلاء الأعلام:

1- عبد الحق الجابري الحسناوي. استوطن فاس، وتعلم الموسيقى على يد ابن نصيحة. وقد تفوق فيها حتى أصبح آية في العزف، فضلا عن جمال صوته في السماع وفي تقطيع نغمات الأطباع. وقد أنشأ فيه سيدي حمدون بن الحاج قوله:

إن السماع لمقلة أنسانها في الجابري

جبر القلوب بقوسه فأعجب لقوس جابري[2]

2- الحاج حدو بن جلون الفاسي. هو شيخ جماعة الموسيقى بفاس. تخرج على يده نخبة من رجالها في العزف والغناء والتعليم. تلقى تعليمه عن الجابري. يقول عنه التادلي تلميذه: «كان أشيب لا أحد في وقته يعرف ميزان الموسيقى سواه بصوته ويده، ويجلس مع صغار أرباب الموسيقى



رباب



آلة المطر



رباب سوسى

فيتميز صوته لحسنه، وكان آية في ضرب العود، لا غير، وفي ضرب الطر الذي هو لجام الموسيقى وأساسها»[3] وقد نسب إليه أنه لحن ميزان القائم ونصف من غريبة الحسين الذي كان قد ضاع من قبل.

3- الشريف رشيد الجمل الفاسي: من ذرية الشيخ سيدي علال الجمل. أخذ علم الموسيقى من ابن جلون السالف الذكر، ولكنه فاقه جمال صوت حسبما ذكره تلميذهما التادلي، «فقد كانت له في صوته ترنيمات إذا أرسلها أذهلت الألباب»[4] وكان آية في ضرب الرباب.

4- الغالي الجمل الفاسى: هو شقيق رشيد الجمل. وكان يجيد العزف على آلة الكمان حسبما ذكره التادلي.[5]

5- محمد الصبان الفاسي: فقيه ومؤدب. تلقى تعليمه على ابن جلون. قال عنه تلميذه التادلي: «كان يأتيني للمدرسة واذهب إليه، ويعلمني ما عنده، ولا ألذ من صوته».[6] وكان بارعا في عزف العود.

6- المكي محروش الفاسي. قال عنه تلميذه التادلي: (كان أعجوبة في حفظ أشعار الموسيقى وطبوعها ونغماتها وخصوصا ميزانها. لم يتقنه أحد فيما رأيت سواه، وهو آية في ضرب الطر وحده لأن صاحبه هو رئيس الموسيقى).[7]

7- محمد بن محمد الإيراري الفاسي المتوفى سنة 1329-1911. كان يدرس أصول قواعد الموسيقى بظهر صومعة القرويين في فاس.[8] وقد اعتبرته إحدى مجلات العراق المعاصرة مفخرة من مفاخر المغرب في مطلع القرن الحاضر.[9] إذ قالت: «يحق للمغرب أن يفتخر بابن تومرت الذي سجل وحدة المغرب، وبالقرويين حيث محمد الإيراري يدرس أصول الموسيقى لطلاب كافة أنحاء العالم في أواخر القرن الثالث عشر».

8- عبد السلام البريهي المتوفى عام 1311هـ. تلقى تعليمه عن الحاج حدو بن جلون. وهو بحق وارث سر المدرسة الفاسية وناشر أصولها التي ما تزال حتى يومنا قائمة حية. ومن أبرز تلاميذه: ابنه محمد البريهي، والفقيه المطيري، والسيد محمد دادى، والحاج عثمان التازي.

9- محمد بن محمد الرايس الفاسي: ولد أواسط القرن الثاني عشر. «كان رحمه الله بارعا في علوم الأدب، عارفا بالنغم....

وكان له صوت حسن، ربما يدعى للإنشاد عند بعض الكبراء».[10] وقد

قام الرايس-بإعانة معاصره محمد بن الغالي العراقي-بتصحيح كتاب «الأنيس المطرب» لمحمد بن الطيب العلمي، ووضع على حاشية ترجمته للفنان محمد البوعصامي تعليقات وتعقيبات لا تخلو من أهمية فنية لها مدلولاتها التاريخية.

وقد أدركته الوفاة بفاس في العقد الثاني من القرن الثالث عشر.

10- السيد محمد البريهي، ولد بفاس سنة 1850م وتلقى تعليمه الموسيقي على يد والده، فغدا من فطاحل المطربين وكبار الموسيقيين، يحفظ غير قليل من التراث الأندلسي ويتقن أدواره ومستعملاته. وكان من أمهر العازفين على الرباب حتى قيل: «لا يوجد-والحق يقال-من يضاهيه في صناعة الرباب».[11] وقد لعب محمد البريهي دورا بارزا في ترسيخ مكانة التراث الأندلسي والتعريف به، ومن أجل تحقيق مراميه أسس جوقا ضم نخبة من الشباب، ولقنهم أصول هذا الفن إلى أن أدركته الوفاة عام 1945. وبذلك جمع إلى معرفته بالموسيقى الأندلسية إحساسا قويا بمسؤولية رعايتها واستمرارها، فكان فنانا، وكان معلما وما يزال جوقه حتى اليوم قائما تحت رئاسة الحاج عبد الكريم الرايس الذي يعتبر أحد أبرز تلامذته وأكثرهم تمسكا بأسلوبه الذي تطبعه الأصالة والمحافظة.

أما هواة الموسيقى الأندلسية بفاس فهم أكبر من أن يحصى لهم عدد وأوسع من أن تشملهم محاولة حصر. على أن مما ينبغي الإشارة إليه أن كثيرا من هواة الطرب الأندلسي كانوا من جلة العلماء وخيرة الأدباء، وكان حضورهم حلقات الطرب مما يذكي حماس ممارسيها ويقوي من إقبالهم عليها والدأب في تطويرها. وخير مثال على هؤلاء عبد السلام بن الطائع بوغالب الحسني الإدريسي الفاسي المتوفى عام 1290هـ. فلقد كان مقصد الفنانين ومرجعهم في طبوع الموسيقى الأندلسية وألحانها، ولو أنه لم يتعاط عزف آلاتها. وحسبي أن أشير فيما يلي إلى بعض هواة فاس على سبيل المثال لا الحصر:

- أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي، غالم ا مشارك عاش في القرن الثاني عشر للهجرة وتوفي سنة 1164هـ/1751م.1750م ترجم له مؤلف كتاب «عناية أولى المجد» فذكر أنه لا يكاد أحد يحسن الطبوع على كثرتها مثله. وقيل أن محمد بن الحسين الحايك التطواني أخذ عنه أشعار الآلة».[12]

ويعتبر الفاسي هذا بحق أحد مجددي الموسيقى الأندلسية، فقد نسب إليه تخصيص طبع رمل الماية لإنشاد أشعار المديح النبوي، وبذلك هيأ لهذا الفن الغنائي الذي يعرف اليوم بغناء المسمعين أسباب النهوض ليصبح فنا مستقلا بذاته له خصائصه وله رجاله المتخصصون فيه.

وتقديرا للجهود الحميدة التي بذلها الفاسي في مضمار الموسيقى الأندلسية عموما، وإقرار دعائم فن السماع خاصة، فلقد عمد المسمعون بعد وفاته إلى إحياء ذكرى المولد النبوي في ضريحه حيث يجتمعون في الصباح الباكر من يوم العيد «وينشدون كل موازين رمل الماية اعترافا منهم بفضله. وقد استمرت هذه السنة إلى أوائل هذا القرن، ثم وقف العمل بها بعد وفاة كبار المسمعين...».[13]

- علي بن محمد بن عبد الواحد الزجلي ثم الفاسي المتوفى عام 1265هـ/ 1849م. كان يجيد الضرب على العود. ومجمل القول. فقد بلغ النشاط الموسيقي في مدينة فاس مستوى فنيا مرموقا وراج سوق الموسيقى بها رواجا واسعا، واستطاعت موجتها أن تتخطى جدران المدارس النظامية لتدخل بعض البيوت، على غرار ما نعرفه في الشاون وتطوان، وبذلك برزت إلى الوجود أسر فاسية عنيت بالموسيقى وحملت خدمها على تعلمها، وكان من بينها أسر التازي وبنيس وابن جلون والصقلي والمقري.

وقبل أن نودع مدرسة فاس أرى من المناسب فيما يلي أن أعرض لذكر بعض الفنانين الذين استقروا بمدينة مكناس اعتبارا لكون هذه المدينة تنتمي إلى المذهب الموسيقي الفاسي.

وأول هؤلاء في العصر العلوي الأول أبو عبد الله محمد البوعصامي.

وكان يعيش أيام السلطان المولى إسماعيل (1056-1139) وقد خصه محمد بن الطيب العلمي في كتابه «الأنيس المطرب» بترجمة مطولة، أشار فيها إلى رحلته إلى الشرق حيث درس الموسيقى بالقاهرة على يد أساتذتها الأفذاذ، وحيث بلغ من سعة العلم والتفوق في الموسيقى ما جعله-على حد تعبير العلمي-ينسي ذكر الموصلي ومخارق. وبعد عودته إلى المغرب مكث بفاس مدة، ثم تحول إلى مكناس، وتصدر بها للتدريس وأحدث التعديلات الفنية وتلا الدروس النظرية.

وكان عازفا ماهرا على آلة العود، كما كان مغنيا حسن الأداء. وقد قدم

خدمات جلى في مضمار الموسيقى الأندلسية، ذلك أنه أحدث بعض التعديلات فيها حيث أضاف للطبوع الثلاثة والعشرين التي كانت معروفة على عهده طبع الصيكة الذي أظهره واستعمله لأول مرة إلى جانب النغمات المتداولة، وبذلك رفع عدد الطبوع إلى خمسة وعشرين.

وجملة القول، فلقد كان البوعصامي أحد نوابغ الموسيقى في العهد الإسماعيلي، اجتمع له من العلم الواسع بقواعدها وطبوعها ما أهله لاعتلاء كراسي التدريس بمكناس، وتوفر له من جودة الإنشاد ومهارة العزف على العود ما جعله قبلة المحترفين والهواة وهالة مجالس الأدب والطرب.

- وبعد البوعصامي بسنوات قليلة، ظهر على مسرح الموسيقى الأندلسية بمكناس علم آخر من أعلامها الأفذاذ وهو الشبلي المكناسي الذي لم تسعفنا المراجع التاريخية بمعلومات كافية عن حياته، على أنه يبدو من الواضح أنه عاش في النصف الأول من القرن الثاني عشر للهجرة حيث ثبت أن المهدي بن طاهر الفاسي التطواني المتوفى سنة 1178هـ. تتلمذ عليه في علم الموسيقى.(14) ومهما يكن من أمر فمن المؤكد أن الشبلي كان أديبا وفقيها، وإنه أتقن علم الموسيقى وعرف الطبوع الأربعة والعشرين التي استعملت على عهده، وأجاد العزف على الرباب والعود.(15) وبذلك غدا مقصد الراغبين في تعلم الموسيقى الأندلسية.

هذان علمان من بين أعلام الموسيقى الأندلسية الذين لا مراء في أنهم تواجدوا بوفرة في مكناس على العهد العلوي الأول، وهي يومئذ عاصمة المغرب ومقر السلطان ومحط رجال العلم والأدب والفن. ونستطيع أن نعتبرها حدا فاصلا بين العصر الذهبي للموسيقى الغرناطية الحديثة وبين عصر التراجع واختصار المعارف في مجال الموسيقى الأندلسية.

ومن المتأخرين الذين حذقوا الموسيقى الأندلسية وخبروها العالم الجليل الطاهر بن الهادي بن العناية المتوفى بمكناس عام 1306هـ، فقد كان يهوى الطرب ويجيد التوقيع على العود.(16)

وقد بث بعض شعره خطرات من معارفه الموسيقية، فمن ذلك قوله من مطلع قصيدة يمدح بها بعض أصدقائه:

وغنت بألحان تريح الشجي من
شجاه، ورنت إذ رنت بغنا الرصد

2- مدرسة تطوان: وكانت لها فروع في مدن الشمال، وبخاصة مدينة شفشاون التي كانت حرية بمنافسة تطوان لولا أن هذه أصبحت قاعدة للمنطقة الشمالية في مغرب الحماية. ويبدو أن سوق الموسيقى كانت نافقة واسعة النفاذ بتطوان حتى إنه قل أن يخلو بيت ممن يحسنها ويتقن أداءها غناء أو عزفا. وكأننا بالعواصم الموسيقية الأوربية على العهد الكلاسيكي والروماني حينما كانت الموسيقى من أكد ما تحفل به البيوت وتعني به الأسر، يحمل الفتى والفتاة كلاهما على تعلمها، ثم حل بأوربا ما أنساها ذلك التقليد الجميل، وانقطعت بها ظاهرة «موسيقى الصالونات» أو كادت. وكذلك حل بتطوان وأرجائها من هول الحروب الاستعمارية وتصعيد حركة المقاومة ما شغل القوم عن هذا التقليد المتوارث، فانحسر ظل الموسيقى الأندلسية وضاق أفق ممارستها بعد رحابة. وإلى ذلك يلمح البحاثة المغربي الكبير الأستاذ محمد داود حين يقول في معرض حديثه عن طابع المدرسة التطوانية: «ورحم الله زمانا كانت فيه تطوان ممتازة من بين مدن المغرب بإجادة أهلها-رجالا ونساء-للموسيقى الأندلسية».[17]

وفي موضع آخر من كتابه يتحدث البحاثة داود في كلمات تحرقها الحسرة واللوعة عن بستان العدوة بتطوان-وهو المعروف اليوم بالغرسة-وما كان يشهد في مطلع القرن الرابع عشر للهجرة من نزه وحفلات، حتى أصبح قبلة الفنانين ومنتدى الهاوين، فيقول: «فكم أقام فيه هؤلاء السادة الأبرار من نزه وحفلات، وكم طربوا وأطربوا فيه بالموسيقى الأندلسية وبالأصوات الحسان وحلو النغمات... . وكم جمعوا فيه بين رجال الدين وأقطاب الشريعة وأهل الفضل والصلاح ورجال العلوم والفنون والآداب»[18]

أما مدينة شفشاون فقد كانت-كأختها تطوان-مركزا مرموقا، وبخاصة في القرن الثاني عشر للهجرة. ولعلنا أن ندرك شيئا من إشعاعها الفني من خلال قصيدة نظمها الأديب الشاعر أبو حفص عمر الحراق وزير السلطان المولى إسماعيل في التشوق إلى شفشاون مسقط رأسه إذ يقول منها:

شفشاون، يا شفاء النفس من نصب
ومن عنا وشفاء الروح من وصب
حياك من لم يزل يحيى وأحيا ربى
ربيت فيها رهين اللهو والطرب

ثم لعلنا أن نكشف دور أبناء هذه المدينة في الحفاظ على أصالة الموسيقى الأندلسية وحسن إنشادهم لصنائعها من خلال قصيدة لعالم فاس سيدي عبد القادر الفاسي ضمنها صورة بلاغية بديعية زيادة في الإشادة وتأكيدا للمدح بما يشبه الذم إذ يقول:

ما شأنهم غير صوت.

ويحفظ التاريخ إلى اليوم أسماء بعض الأسر التطوانية التي ظلت حتى عهد غير بعيد محافظة على الطرب الأندلسي تعني بحفظه وإنشاده، وتتوارثه أبا عن جد كعائلات ابن عبد اللطيف، والشودري، والبنخوت، وابن إدريس، والغازي. وقد ذهبت هذه الأخيرة إلى أبعد من ذلك عندما أنشأت معملا خاصا بصنع آلات الطرب كالعود والرباب والقانون.[19] وفي وسعنا أن نتحدث عن خصائص مدرسة تطوان من خلال ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة الإعداد. امتدت حتى منتصف القرن الثالث عشر للهجرة، وقد اعتمدت فيها تطوان على أساتذة المدرسة الفاسية. ويمثلها بكيفية بارزة المهدي بن الطاهر الفاسي التطواني المتوفى عام 1178هـ/ 1764م. فلقد نشأ بالقصر الكبير، ثم رحل إلى فاس حيث «تفنن في العلوم حتى كان يشار إليه بين الأقران».[20] وفي مكناس تلقى علم الموسيقى على الشبلي المكناسي، ثم ما عتم أن أصبح ملما بأصولها، وعارفا لطبوعها الأربعة والعشرين التي سادت على عهده، وماهرا في العزف على العود والرباب[21] ويحدثنا المؤرخ التطوانى أبو محمد السكيرج في كتابه «نزهة الأخوان» عن نشاط المهدي بن الطاهر في مجال العزف على العود، فيذكر إنه «كان يوما في زاوية الفاسيين بتطوان-وهو يومئذ في أيام شبابه الأولى- وقد أخذ العود وأخذ في إصلاح أوتاره للعزف عليه، فدخل عليه والده وقال له: «يا ولدي ما لهذا ولدتك وربيتك. وإني لا أرضى لك بغير العلم»،[22] ويبدو أن هذه الحادثة لم تكن لتصد الفتى الفنان عن ممارسة العزف، فلقد ظل يمارس الموسيقى وينشرها ويشيعها من حوله في أرجاء تطوان. وما نحسب إلا أنه حظي بمجالسة أمير تطوان وأديبها السيد عبد الكريم بن عبد السلام بن زاكور الذي ولي قيادتها ما بين سنتي 1171 و 1179هـ، ثم ما نحسب إلا إنه كان له في مجالسه صوت غناء مسموع ورنات عزف على العود والرباب.

المرحلة الثانية: مجالس الطرب الخاصة، وهي مجالس كانت تنعقد فيها حلقات موسيقية أشبه ما تكون بموسيقى الصالونات التي عرفتها العواصم الأوربية. وقد كانت تنظم في بيت السيد عبد السلام بن علي ريون الحسنى خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر للهجرة. ولم يكن هذا الرجل مجرد هاو يفتح بيته في وجه الموسيقيين، ولكنه كان صوفيا مصلحا، أطلق الناس عليه-لوجاهته-لقب «السيد»، وكان عارفا بالموسيقى، وخبيرا بألحانها وموازينها، وقد وفق إلى اختراع آلات موسيقية عجيبة الشكل، من بينها «السلاكة» أو «محسن النغم».[23] ولعلها أن تكون عودا من وتر واحد في أعلاه صفر إذا نقر فيه أبكى الحاضرين.[24] وسرعان ما تحولت مجالس ابن ريسون إلى حلقات منتظمة لتعليم الموسيقى غناء وعزفا، وتخرجت منها نخبة من العازفين والمنشدين أمثال الفنان «الحاج عبد الكريم بنونة الذي كان يعزف على الآلات كلها وكان ممتازا في البيانو، والعازف على الكمنجة المشهور السيد العربي الخمار وغيرهما من هواة الموسيقى الممتازين».[25]

المرحلة الثالثة: زاوية الحراق. بدأت هذه الزاوية عملها كمركز لتعليم الموسيقى الأندلسية على يد الشيخ إدريس الحراق في أوائل القرن الرابع عشر، وقد قامت على أسس فنية متينة، فكانت بحق مدرسة موسيقية مكتملة الخصائص والسمات. تخرج منها أرباب الصناعة الموسيقية الذين زخرت بهم تطوان-وما تزال-ناهيك من المرحوم محمد الآبار المتوفى عام 1959 م، فلقد كان آية في جمال الصوت وحلاوة النبرات وسعة العارضة، وكان عازفا بالآلات الموسيقية، وخاصة منها الدربكة(*) والطر. وهو إلى ذلك ذو مقدرة فائقة على التلحين، لحن بعض الأناشيد الوطنية كمساهمة فنية في تعبئة الشباب المغربي وإعداده لخوض معركة التحرر الوطني...



(*) الدربكة: آلة ايقاعية (طبلة) المحرر

ويفضي بنا الحديث عن الزاوية الحراقية بتطوان إلى ذكر الزاوية الشقورية التي أسسها بالشاون مولاي علي شقور العلمي. فلقد اشتهر هذا الصوفي الورع أواخر القرن الثالث عشر أيام حكم السلطان الحسن الأول، واتخذ من بيته في الشاون ملتقى لهواة الموسيقى الأندلسية، ثم سرعان ما تحول إلى زاوية تقام فيها الأذكار وتنشد الأمداح على طبوع الموسيقى الأندلسية وبمصاحبة الآلات الوترية والإيقاعية المتداولة في عزفها.

وعلى غرار الزاوية الحراقية بتطوان أضحت الزاوية الشقورية بالشاون-وما تزال-مركزا ممتازا لتخريج الفنانين المقتدرين كان من المعهم العربي الزابدي عازف العود والرباب، ومحمد بن الصادق عازف الرباب، والهاشمي الفيلالي اخديم والعربي الحضري عازفا الكمان، ومحمد المفريج وعبد السلام الورياشي اللذان برعا في حفظ كناش الحايك وتعليم صنائعه.

ومجمل القول. فلقد كانت مدرسة تطوان-وما تزال-سباقة إلى إدخال أساليب التجديد سواء في مجال الأداء الصوتي أو الآلي. ويتجلى ذلك بوضوح في أن جوقها الأندلسي تبنى منذ أواخر القرن الثالث عشر آلة البيانو منذ أن لمع في العزف عليها السيد عبد الكريم بنونة، وأصبح هذا العمل تقليدا فنيا متوارثا ما يزال قائما حتى اليوم، كما أصبحت هذه الآلة تحتل الصدارة من بين الآلات الموسيقية الأخرى، بل إنها تقوم من جوق تطوان مقام الرباب من جوق فاس. وتماديا في سبل التطوير والتجديد لجأت مدرسة تطوان مرة أخرى وقبل غيرها إلى إدخال الأصوات النسائية ضمن المجموعة الصوتية، وبذلك أضفت على الألحان الأندلسية حلة من الروعة والبهاء، وفتحت إمكانيات تعبيرية جديدة في مجال الأداء الصوتي. ولعل مما تنفرد به تطوان وجاراتها مدن الشمال، من بين المدن المغربية الأخرى أن تكون بها زوايا تقام بها الصلوات في أوقاتها، فإذا انصرف المصلون إلى قضاء أغراضهم وحاجاتهم عادت لتستقبل الموسيقيين والمنشدين الذين لا يجدون في أن تصدح آلاتهم بالأنغام أو ترتفع عقيرتهم بالغناء ضيرا ولا مساسا بحرمة الزاوية. وليس من المبالغة في شيء أن تعتبر هذه الزوايا مراكز لتعليم الموسيقى الأندلسية حسب مناهج مدرسة تطوان، تخرج منها كثير من الفنانين الذين كانت مدن الشمال، وما تزال، تزخر بهم وتفخر. ومن هذه الزوايا-بالإضافة إلى الزاوية الحراقية والزاوية الشقورية

اللتين سبق ذكرهما-الزاوية الريسونية بتطوان، والزاوية الصديقية بطنجة، والزاوية الوزانية بوزان.

3- مدرسة الرباط: ينتمي مذهب الرباط في الأصل إلى المدرسة الفاسية. ويرجع تاريخ نقل أصولها وبثها في الأوساط الموسيقية بالرباط إلى السنوات الأخيرة من القرن الهجري السابق، حينما عاد العالم سيدي إبراهيم التادلي الرباطي المتوفى عام 1311هـ إلى الرباط بعد أن استكمل تعليمه الموسيقي بفاس على يد شيوخ الآلة الأندلسية وإعلامها ممن سبقت الإشارة إليهم.

فما أن استقر التادلي بمسقط رأسه حتى أقبل عليه طلاب الموسيقى يأخذون عنه قواعدها وطبوعها ويتلقون أساليب العزف وطرق الغناء على المذهب الفاسي.

ويطلعنا التادلي في كتابيه «أغاني السقا» و «اختصار التذكرة الإنطاكية» على أسماء بعض تلامذته بالرباط ممن أصبح لهم-فيما بعد-شأن كبير في الموسيقى الأندلسية، وأسهموا بحظ وافر في تعليمها ونشرها على طريقة شيوخ فاس. ومن هؤلاء:

1- محمد الرطل الرباطي: هو أديب وفقيه، له مشاركة في عدة فنون، وكان طبيبا ومعدلا. عرف بحبه للموسيقى، فأقبل على تعلمها وانخرط في سلك طلابها وتلقى أصولها وطبوعها عن إبراهيم التادلي الذي علمه-بصفة خاصة-بسيط رصد الذيل[26] وكان حسن العزف على الرباب، جيد الغناء بصوته.

2- الحاج قاسم بن عسيلة الرباطي: هو فنان ماهر، كان بارعا في العزف على القانون.[27]

3- الشريف سيدي المكي الفجيجي الرباطي: وهو ذو صوت رخيم كأخيه محمد الذي كان يحسن ضرب العود[28] وإلى جانب هؤلاء الذين تتلمذوا على التادلي، عرفت الرباط فنانين آخرين كان لهم-بلا ريب-واسع الأثر في تركيز أصول المدرسة الفاسية. ومن بينهم:

1- سيدي عمر الجعيدي: ولد بفاس عام 1295هـ، ونشأ بها حيث تلقى تعليمه الموسيقي على يد السيد عبد السلام البريهي، وباشر العزف على أكثر من آلة موسيقية من بينها الكمنجة التي تعلم التوقيع عليها على يد العازفين الشهيرين السيد سعيد والمعلم منصور. وقد طارت شهرته الفنية

في الآفاق فكان أن استقدمه السلطان مولاي عبد العزيز إلى قصره بالعاصمة، وهناك لازم الجوق الأندلسي الذي أحدثه السلطان وراح يلقن أصول الآلة الأندلسية كلمات وعزفا. وبذلك نستطيع اعتباره امتدادا للمدرسة الفاسية بالرباط.

ونظرا لما بلغه الجعيدي المرحوم من مكانة رفيعة في الموسيقى الأندلسية فقد أهلته خبرته الواسعة هذه ليكون أحد أعضاء الوفد المغربي الذي شارك في المؤتمر الموسيقي العربي الأول المنعقد بالقاهرة عام 1932. ومن الأعمال الفنية المنسوبة إليه والتي تدخل في نطاق إصلاح الموسيقى الأندلسية ترتيب وتنسيق أنغام المشالية الكبرى. وقد توفي عام 1952.

2- السيد أحمد المحجوب زنيبار الرباطي: هو من مواليد الرباط عام 1293هـ. تعلم الموسيقى منذ شبابه، وأتقن العزف على كثير من الآلات، وخاصة الكمنجة التي تعلم التوقيع عليها على يد الفنان السيد سعيد. ويبدو أنه مكث بفاس فترة من الزمن لازم خلالها بعض أساتذة الفن الموسيقي كالمعلم البريهي والمعلم إدريس بن جلون.

وقد بدأت مدرسة الرباط الفتية تؤتي أكلها في نهاية النصف الأول من القرن الهجري الحالي، وظهر ذلك بصورة جلية في انكباب عميد الطرب الغرناطي بهذه المدينة الفنان محمد بن الحاج أحمد الدكالي الفرجي المعروف بـ«أمبيركو» على طبع كناش الحايك سنة 1354هـ. وبذلك ساهم مساهمة فعالة في التعريف ببعض النوبات، وإن يكن قد اقتصر في عمله على جانب عرض الأشعار.

وهكذا أنجبت مدرسة الرباط مجموعة من الفنانين، ولمع من بينهم عازفون على الكمان والرباب أمثال المعلم سعيد والمعلم منصور، وعبد السلام الخياطي الرفاعي المتوفى عام 1361هـ، ومحمد البارودي المتوفى عام 1950م، وأحمد زنيبر، والمنشد محمد شويكة، والمنشد ضارب الطار الحاج عبد السلام بنيوسف. وقد كان هذان الأخيران ممن ضمتهم البعثة الموسيقية الموفدة إلى القاهرة سنة 1932.

وآن لنا أن نقرر-بعد هذا-أن العقد السادس من قرننا الهجري قد شكل نقطة تحول فناني الرباط من الفن الغرناطي ذي الأصل الجزائري إلى «الآلة» الأندلسية المغربية ذات النزعة الفاسية.

ومهما يكن من أمر، فإن مدرسة الرباط تبدو-على النقيض من مدرستي فاس وتطوان-حديثة تفتقر إلى الأصالة. فنحن إذا استثنينا جوق الخمسة والخمسين الذي أنشأته الدولة، العلوية منذ عهدها الأول، وجوق الآلة الأندلسية الذي أحدثه جلالة محمد الخامس بقصره-وكلاهما كان تابعا لركاب السلطان، يستقر معه حيثما حل وارتحل-شق علينا أن نضع أيدينا على أية محاولة جادة لتأسيس جوق أندلسي فاسي.النزعة بمدينة الرباط فيما قبل الخمسينات، وذلك على الرغم من توفر هذه المدينة على العناصر التي كانت تحمل أصول المدرسة الفاسية، وهذا واقع لا يفسره إلا سعة انتشار المذهب الغرناطي القديم وتغلغله في أوساط الرباط: فحتى سنة 1353هـ/1935م كان الجوق القائم بالرباط جوقا غرناطيا، وهو الذي مثل القطاع الموسيقي المغربي في معرض باريز للفنون الشعبية الذي أقيم بحديقة الحيوانات تحت شعار «القرية المغربية»، وكان من بين أعضائه: السادة محمد بن صالح حامل الطر، وأحمد الشافعي عازف العود، ومصطفى المعروفي عازف الرباب، والحسين سباطة عازف الكمان ومنشد الجوق آنذاك.

ومن ثم نستطيع أن نؤكد أن الفنان مولاي أحمد الوكيلي الذي تلقى الموسيقى بفاس على يد سيدي محمد البريهي والفقيه المطيري هو أول من وفق إلى تأسيس جوق للآلة الأندلسية المغربية بالرباط، حيث عمل بمساعدة المسؤولين عن القطاع الإذاعي على استقطاب العناصر الصالحة من الرباط وسلا وكان من ضمنهم بعض أعضاء الجوق الغرناطي المتلاشي.

ومنذ أن تأسس جوق الرباط للطرب الأندلسي في أكتوبر سنة 1952م وهو يعمل على السير في درب التجديد الفني، اقتداء بجوق تطوان، فتبنى آلة البيانو وبعض آلات النفخ النحاسية، واتخذ الفتيات اللواتي ينشدن إلى جانب الرجال.

خاتمة: ولعلنا-بعد هذا العرض الوجيز-نستطيع أن نخلص إلى النتيجة التالية، وهي أن مدرستي تطوان والرباط كانتا (وما تزالان) أميل إلى تبني الآلات الموسيقية الحديثة، على حين ظلت مدرسة فاس وحدها متشبثة بآلة الرباب. وإن مما يؤكد النزعة التجديدية في كل من تطوان والرباط أن يعمد جوقاهما إلى إدخال العنصر النسوي ضمن المجموعة الصوتية التي

تنهض بدور الإنشاد، على حين يظل جوق المرحوم البريهي الذي يرأسه الفنان الحاج عبد الكريم الرايس بفاس حريصا كل الحرص على أن يبقى الرجال-والرجال وحدهم-عمدة الغناء والإنشاد.

ولعل مما يفسر جنوح مدرسة الرباط إلى مجاراة تطوان في مجال الأداء الموسيقي عزفا وغناء أن يكون الفنان مولاي أحمد الوكيلي الذي رأس جوق الرباط سنة 1953 قد أقام من قبل بطنجة زهاء عشرة أعوام، وقضى حقبة من الزمن يعمل ضمن جوق تطوان، يلقنه أصول المدرسة الفاسية من جهة، ويأخذ من أعلامها من جهة أخرى بعض الصنائع حسب الطريقة التطوانية، حتى إذا انتقل إلى الرباط وعهد إليه برئاسة جوق الإذاعة الوطنية انعكست على نشاطه الفني مظاهر التجديد الذي عرفته مدن الشمال المغربي.

الهوامش

(1) نوبة الأصبهان-أركاد يودي لاريا بلاثين 1956 دار الطباعة المغربية. تطوان ص: 16 من المقدمة
(2) كشف الحجاب للقاضي أحمد سكيرج. طبعة مصر. ص: 274- 277
(3) أغاني السقا. آخر الباب السابع
(4) اختصار التذكرة الإنطاكية
(5) نفس المرجع
(6) نفس المرجع
(7) نفس المرجع
(8) مجلة المغرب عدد جمادي الأولى 1351هـ سبتمبر 1932 م ص: 23
(9) مجلة الأعلام عدد 2 ربيع الثاني 1384هـ
(10) الأعلام للمراكشي. ج7- ص: 132- 133
(11) صدر الطبعة الحجرية لمجموعة الحايك بخط الفنان أحمد زويتن. نشر مكتبة الرشاد 1972.
(12) محمد الفاسي. الموسيقى المسماة أندلسية. مجلة تطوان عدد 7 ص:25
(13) نفس المرجع
(14) نزهة الأخوان لأبي محمد عبد السلام السكيرج التطواني بواسطة كتاب «تاريخ تطوان»
(15) نفس المرجع
(16) الإتحاف. الجزء الثالث ص:104
(17) تاريخ تطوان. المجلد الرابع ص: 407
(18) نفس المرجع الجزء الأول ص: 162 و163
(19) الطيب بنونه. مجلة الفنون. سنة 2 عدد 5 و6 فبراير ومارس 1975 ص: 123
(20) نفس المرجع ص 69
(21) نفس المرجع ص: 68
(22) تاريخ تطوان لمحمد داود. الجزء الثالث ص: 68
(23) مجلة تطوان سنة 2 عدد 5 و6 فبراير ومارس 1975
(24) أغاني السقا للتادلي عند الخاتمة-وفيات الأعيان. مطبعة بولاق. الجزء الثاني ص: 102
(25) مجلة تطوان سنة 2 عدد 5 و6 فبراير ومارس 1975
(26) أغاني السقا الباب السابع
(27) نفس المرجع ص: 77
(28) نفس المرجع. الباب السابع

10

الوجه الآخر للموسيقى الأندلسية: الطرب الغرناطي

وقفت الموسيقى الأندلسية الجزائرية المعروفة بالطرب الغرناطي إلى جانب موسيقى «الآلة» تفرض نفسها في أوساط الهواة والمحترفين، وعرفت نوعا من النفوذ والانتشار بلغ في بعض المدن المغربية درجة لا يستهان بها، وخاصة مدينة وجدة على الحدود الجزائرية، ومدينة الرباط المطلة على المحيط الأطلسي.

وعندما نتساءل عن أسباب تواجد هذا الفن على أرض المغرب يوافينا البحث بأسباب كثيرة نذكر من بينها :

1- إن المغرب كان منذ عهد الاحتلال العثماني للجزائر ملاذا يلجأ إليه الجزائريون بحثا عن الحرية، وخلاصا من الظلم والطغيان. وقد زاد في تشجيع هؤلاء على الهجرة إلى بلادنا ما كان يلقاه أدباؤهم وفنانوهم خاصة من تكريم سلاطين الدولة العلوية. وما من ريب في أن هؤلاء المهاجرين نقلوا معهم ألوان الطرب الجزائري، واستطاعوا نشرها بين الهواة، بل تعليمها لكثير من محترفي الموسيقى بالمغرب، طالما أن المغاربة جبلوا بطبعهم على تشجيع

الفنون المستوردة وخاصة من البلدان العربية المجاورة. وهكذا لم يمض من الوقت غير يسير حتى ظهر من بين المغاربة من أصبح يجيد الطرب الغرناطي إنشادا وعزفا.

2- ولقد استمر توافد الجزائريين على المغرب أثر الاحتلال الفرنسي لبلادهم، واستمرت معه عملية نقل تراثهم الموسيقي، مما زاد في ترسيخ هذا اللون الموسيقي ببلادنا وساعد على نشره في كثير من المدن والأقاليم. وعلى سبيل المثال أذكر المطرب الجزائري الشهير بـ «العنقا» الذي لقيت أغانيه ببلادنا رواجا واسعا، والمرحوم محمد بن قدور بن غبريط الذي قدم من تلمسان إلى الرباط، حيث أصبح من أنشط العناصر التي تحتضنها الأجواق المغربية، فكان يلقن زملاءه ألوان الطرب الجزائري، ويتلقى عنهم في ذات الوقت الصنائع الأندلسية وطريقة إنشادها وعزفها. وقد أهلته خبرته وسعة ثقافته الموسيقية ليكون ضمن أعضاء الوفد المغربي الذي شارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة عام 1932 إلى جانب أقطاب «الآلة الأندلسية» وعمدائها آنذاك: الفقيه المطيري وعمر الجعيدي والمعلم «مبيركو»[1] ثم لما كانت سنة 1939 عقد بفاس أول مؤتمر للموسيقى المغربية.

ورأى المشرفون أن يستدعوا له مطربي تونس والجزائر، فشاركت الأولى بفرقة للمالوف، وساهمت الثانية بفرقتين للطرب الغرناطي، إحداهما من الجزائر العاصمة، والأخرى من تلمسان، ولم يكن حضور فرقتين جزائريتين محض صدفة، ولكنه كان رغبة في إشراك لونين من ألوان الطرب الغرناطي، وإن شئت فقل مدرستين، لكل منهما خصائص فنية قائمة بذاتها، مما يؤكد إلمام المشرفين على المؤتمر بالموسيقى الغرناطية الجزائرية وباختلاف مناهجها.

3- وقبل هذا وذاك، كان المغرب قبلة الأندلسيين المطرودين من أسبانيا في مطلع القرن السابع عشر للميلاد، ولقد استوطن أغلب هؤلاء المدجنين مدينة الرباط، فأحدثوا بها الدور والقصور، وبثوا فيها عاداتهم ا وتقاليدهم، ونشروا في ربوعها الموسيقى الغرناطية المتأخرة، الأمر الذي جعلها بحق قبلة فناني الجزائر المهاجرين إلى بلادنا منذ عهد الاحتلال العثماني.

---

(1) الرحلة الفنية إلى الديار المصرية. ألكسيس شوطان-تعريب عبد الكريم بوعلو الرباط 1932.

وقد ظل المذهب الغرناطي منتشرا بالرباط ومتغلغلا في أوساط فنانيها حتى العقد الرابع من القرن العشرين، وكانت الأجواق القائمة بها غرناطية النزعة، برز فيها فنانون كثيرون من بينهم المعلم «مبيركو» وابن غبريط، وأحمد بناني، وآخرون كان منهم من انخرط في الجوق الوطني للموسيقى الأندلسية.

غرناطى وجدة: يبدو أن المذهب الغرناطي القائم بمدينة وجدة تسرب إليها من تلمسان، وذلك لأنه لم يثبت تاريخيا تواجد عناصر أندلسية هاجرت مباشرة إلى وجدة اللهم إلا أن تكون مجازا عبرته وهي في طريقها إلى تلمسان.

ودليل آخر على التسرب المذكور يكمن في توافق أسلوب الطرب الغرناطي في كل من وجدة وتلمسان ونضرومة، وهي كلها تقع بالقرب من الحدود الفاصلة بين البلدين، وهو توافق تقف في مواجهته الأساليب المتواجدة في المدن الجزائرية الوسطى كالجزائر العاصمة نفسها والشرقية كمدينة قسنطينة. وتتجلى الفوارق بين الأسلوبين في عدة جوانب تمس موضوع القصيدة وأسلوبها، والمواويل والتهاليل، و بينتها اللحنية والإيقاعية وطريقة أدائها عزفا وإنشادا، وغالبا ما يقوم غرناطي وجدة على الصورة التالية:

1- مقدمة آلية تعزف على العود.

2- موال يؤديه المنشد، ويصاحبه العزف على العود.

3- أداء القصيدة. وفيه تشترك الآلات الموسيقية، بينما تتجاوب المجموعة مع صوت المنشد المنفرد.

وبعد، فلعلنا خلال هذا البحث في موضوع الموسيقى الأندلسية على العهد العلوي أن نكون قد وفينا الجانب التاريخي بعض الحق، وأن نكون قد وفقنا في مواكبة النهج الذي ركبناه منذ البداية، حينما التزمنا بترتيب الفنانين المغاربة ضمن مجموعات أربع، هي مجموعة النظريين، ومجموعة المترجمين، ومجموعة الشعراء، ومجموعة المحترفين والمعلمين، ومع ذلك فمن باب الاعتراف بالواقع أن نقر بأننا أغفلنا ذكر أكثر من فنان وأكثر من مبدع، ذلك لأننا لم نطمع أبدا في الإحاطة والشمول، وإنما كان حسبنا أن ننفض غبار الإهمال عن جانب من جوانب تراثنا الوطني. وعذرنا في هذا التقصير ندرة المراجع وتشعب مناحي الموضوع المطروح.

طرب الملحون:

رأينا كيف نشطت حركة تطور أوزان الملحون منذ أن استحدثت الصروف في أواخر العهد السعدي، ورأينا أيضا كيف جاءت أعمال المصمودي ومن بعده لتكون امتدادا لما حققه المغراوي هذا، وخلصنا من ذلك إلى تقرير أن العهد السعدي كان عهد ابتكار وإبداع في مجال الإيقاعات والأوزان، في حين ظلت الأنغام تستمد طبيعتها من الموسيقى الأندلسية.

تلك كانت مرحلة من مراحل تطور أوزان الملحون، على أنه ما إن أطل عهد العلويين حتى ظهر على مسرح الأحداث ما شكل حلقة جديدة من حلقات تطوره، ونعني بهذا ظهور الزجل الصوفي من جهة، ووفود بعض زجالي الجزائر إلى المغرب من جهة أخرى، فقد ظهرت خلال هذه الفترة من تاريخ المغرب أعمال فنية لا تخلو من روعة، سجلها بعض متصوفي الزجل المغربي، كان من بينهم محمد ابن عبد الكريم بن يجيش التازي صاحب التوشيحات والقصائد والمقطعات الرائقة، والذي كان لا يفارق السماع ساعة واحدة[2]، وأحمد بن علال الشرابلي المراكشي الذي كانت أزجاله تنشد بعد وفاته في موسم يقام سنويا في ليالي رجب الفرد.

أما الظاهرة الثانية، ونعني بها توافد زجالي الجزائر على المغرب من ظلم الحكم العثماني، فقد كانت هي أيضا فرصة أخرى من فرص التعامل الفني بين المغرب وبين الأقطار المجاورة له. وما من شك في أنه كان لهؤلاء الزجالين دور كبير في حمل بعض خصائص الموسيقى الجزائرية إلى بلادنا وبخاصة منها الطبوع الأندلسية الغرناطية التي لقيت نوعا من الإقبال في بعض الأوساط المغربية بكل من الرباط والمدن الشرقية.

وتأتي بعد هذه المرحلة فترات أخرى عرف فيها الملحون طفرات متعاقبة نحو الازدهار انطلاقا من القرن الثاني عشر وحتى أوائل القرن الحالي. ويتعاقب على مشيخة هذا الفن إعلام كبار كالجيلالي امتيرد، والحاج محمد النجار، ومحمد بن سليمان، وسيدي عبد القادر العلمي، ومحمد الحراق، وأحمد الكندوز، ومولاي علي بن أحمد شقور الحسني العلمي.

ويقف من وراء النهضة سلاطين الدولة العلوية، وخاصة سيدي محمد بن عبد الله الذي شهد المغرب على عهده مظاهر يقظة شاملة في الثقافة

---

(2) الزجل في المغرب-القصيدة-دكتور عباس الجراري. ص: 599

والفن كان حظ الملحون منها غير يسير. والسلطان محمد بن عبد الرحمن الذي كان بدوره من شعراء الزجل[3]، والسلطان الحسن الأول الذي طالما كان يستضيف في قصره فرق الملحون ويغدق على أعضائها من عطائه، والمولى عبد الحفيظ الذي كان إلى جانب علمه الواسع من أبرع شعراء الزجل في عهده، ولقد ضاعف من نشاط الملحون على العهد العلوي ما كان يلقاه زجالو الجزائر من حفاوة سلاطين هذه الدولة وهي حفاوة كان من آثارها الإيجابية بلا ريب خلق جو من المنافسة الحميدة بين زجالي الجزائر وزجالي المغرب. وللتدليل على النهضة الموسيقية التي عرفها طرب الملحون في العصور العلوية يكفي أن نشير إلى الظواهر الأربع التالية:

أولا-عرفت قصائد الملحون الغنائية من إقبال الرواة والمنشدين ما أذكى قرائح النظام فنشطوا في النظم، وانتشر الولع بطرب الملحون، وكثر إنشاده في البيوت الخاصة على غرار ما كان يفعله محمد بن سليمان في النصف الأول من القرن الثالث عشر. وانعقدت في الزوايا حلقات الإنشاد كزاوية سيدي قدور العلمي بمكناس (1154-1265هـ) والزاوية الحراقية بالرباط، والزاوية الشقورية بالشاون، وهي كلها كانت مراكز لإنشاد ما نظمه مؤسسوها من قصائد وتوشيحات وأوراد حفظا لها من الضياع. وما تزال طوائف حمادشة حتى اليوم تردد قصائد أحمد الكندوز المعروفة باسم «الدراع» والتي لها في دنيا الغناء مكانة مرموقة.

ثانيا-ولما كان يلقاه زجالو الجزائر من عناية سلاطين الدولة العلوية وتقدير شيوخ الزجل المغربي، وترحيب هواة طرب الملحون فلقد نشطت حركة هجرتهم إلى المغرب، وخاصة بعد الاحتلال الفرنسي الذي خلف الاحتلال التركي، وبالتالي نشطت معها الحركة الفنية فاتسع مجال التبادل الموسيقي الذي سرعان ما ظهرت نتائجه بوفادة كبار الزجالين والمطربين الجزائريين أيام السلطان مولاي عبد الحفيظ في مطلع القرن العشرين، كان من بينهم الحاج محمد العنقا، وقاضا الكصاب، وعبد الكريم دلي، والمنور التلمساني، ومولاي الجلالي الزيانى.[4] وقد أدى هذا إلى تعانق الفنين المغربي والجزائري وانطباع كليهما بسمات الآخر. وما تزال أصداء

(4) الزجل في المغرب-القصيدة-ص: 669

(3) نفس المرجع. ص: 610

الموسيقى الجزائرية تتردد في أوساطنا من خلال الألحان الحزينة المتمادية، كما لا تزال أغنية «الحمام اللي والفتو مسي عليا» للمطرب العنقا تقوم خير شاهد على ولى المغاربة بغرناطي الجزائر.

ثالثا: اكتملت الصورة الفنية لقصيدة الملحون، وأصبحت تتكون من العناصر التالية:

1- السرابة، وهي عبارة عن مقدمة تؤدى على طرق مختلفة ومتنوعة ما بين سرعة الوزن وبطئه، وحدة اللحن وانخفاضه وقوة الأداء وليونته.

2- الموال، وهو عبارة عن بيتين من النظم المعرب غالبا، يرتجل المنشد عليهما ألحانا موسيقية غير أنه لا ينحرف عن المقام الموسيقي الأصلي.

3- الحربة، وهي لازمة القصيدة التي ترددها المجموعة للفصل بين أجزائها.

4- الأجزاء، وقد بلغ من مهارة بعضهم أن جعلوا لكل جزء مقدمة ذات قسمين: العروبي والناعورة.

5- الدرديكة، وهي خاتمة القصيدة التي يجنح فيها المنشدون إلى الأداء السريع والموقع.

ويظهر أن أزجال سيدي عبد القادر العلمي كانت تعتبر بمثابة نماذج ناجحة للأغنية المغربية في مجال طرب الملحون، ولعل ذلك ما حمل «سونيك» على نشر إحداها في كتابه «أغاني المغرب العربية»، وكذلك فعل فيشير في تأليفه «مجموعة الأغاني المغربية» فقد نشر له أربع قصائد. وما تزال عالقة بذاكرة أبناء الجيل السابق ألحان أغنية كانت بحق من أوائل ما نشرته الإذاعة المغربية وهي أغنية «المحبوب» التي ليست إلا إحدى قصائد العلمي والتي يقول في لازمتها:

كـيـف أيـواسـى لـلاكـيـف أيـواسـى

أكيف أيواسى اللي فرق محبوبو وبقي بلا عقل[5]

رابعا-خطا زجالو العهد العلوي خطوات جديدة في مجال تطوير بناء القصيدة، وذلك بفضل ما أحدثوه من ابتكارات تتعلق بالوزن وبالهيكل العام للقصيدة.

وأبرز هذه الابتكارات ما يلي:

---

(5) نفس المرجع ص: 636

- اتخذ الجيلالي امتيرد الذي عاش على عهد السلطان سيدي بن عبد الله «السرابة». ولعله أن يكون قد استوحى نظمها واهتدى إلى صورتها النهائية من مقدمات القصائد التي عرفت من قبل على العهد السعدي. وقد أراد بإحداثها ضبط الإيقاع الذي اختاره لوزن القصيدة. وبذلك فهي تتحد مع أجزاء القصيدة في الوزن، غير أنها تختلف عنها في طريقة الإنشاد. وقد تطورت السرابة بعد وفاته حتى أصبحت بمثابة الحركة الأولى لقصيدة الملحون.

- كما ابتدع الجيلالي امتيرد وزنا جديدا للمثنى يظهر فيه صدر البيت أطول من عجزه. ثم تناول محمد بن علي العمراني المتوفى عام 1237هـ هذا الوزن بشيء من التطوير فحوله إلى مثلث. وأحسب أن ذلك كله كان من دواعي التلحين الموسيقي، لأن طول الشطر يساعد على امتداد النفس الموسيقي.

11

الموسيقى والطقوس الملكية على عهد العلويين

جرت العادة أن تواكب الموسيقى مراسيم السلطان في تحركاته وأسفاره وحروبه، وفي حفلاته العائلية واحتفالاته بالمناسبات الوطنية والدينية. وكثيرا ما كانت الفرق الموسيقية تحتل المراتب الأولى من بين الكوكبات التي تتقدم الموكب الملكي الرسمي.

وكان الموكب الملكي متى حل به المقام في أرض قبيلة حف به أعيانها، والتأمت من حول «محلته» الفرق الموسيقية الفلكلورية بألوانها المختلفة، وتعاقبت على مرأى ومسمع منه جموع المنشدين والذاكرين والمغنين وفرق العازفين والراقصين. وجرى استعراض كل ذلك في جو مفعم بالإجلال والترحيب مليء بالبهجة والسرور. ولقد كانت الأعياد الدينية من أعظم المناسبات التي تصدح فيها الموسيقى بحضرة ملوك الدولة، وتقام لها المهرجانات التي قد تستغرق أسبوعا كاملا.

وللتدليل على أهمية الدور الذي كانت تلعبه الموسيقى في المراسيم السلطانية فسنكتفي فيما يلي بنقل ما أورده في هذا الصدد المؤرخ الكبير عبد الرحمن بن زيدان لدى ترجمته للسلطان

العظيم المولى الحسن الأول.[1]

1- كان من عادة الحسن الأول أنه خصص لكل من أنشطته المتنوعة يوما بأكمله، وجعل للموسيقى خير أيام الأسبوع، وهو يوم الجمعة حيث قرنها بمراسيم صلاة الجمعة. وعادته في ذلك أن يقف الطبال المعروف بالكومي بمزاميره بباب قصره قبل بزوغ الشمس من صباح الجمعة، فيضرب إلى أن تطلع الشمس، ثم تعقبه الموسيقى بألحانها العربية الشجية، وتدوم نحو ساعة، وفي الساعة الحادية عشرة يصطف الموسيقيون في طريق الموكب نحو المسجد، فإذا أدرك باب المسجد صدخ الموسيقيون بما يكون فألا حسنا كقولهم:

لك الهنا والسرور دائم　　　يا أيها الطالع السعيد

وهي ميزان «البسيط» وصنعة من «قدام الحجاز المشرقي». فإذا قضى السلطان الصلاة قفل راجعا على نغمات أصحاب الموسيقى وإيقاع أصحاب الكومي على طبولهم وهم ينفخون في مزاميرهم، ثم يدخل قصره. فإذا كان السلطان بمكناس العاصمة جلس وزير الحرب لاستعراض العسكر حذاء الباشا بباب منصور العلج، والموسيقى أمامه تصدح بألحانها. وبعد نهاية الاستعراض تنفض حفلة الجمعة»[2]

2- في ليلة المولد النبوي يحضر المنشدون ذوو الأصوات الحسنة من سائر مدن الإيالة الشريفة ومراسيها فإذا دخل السلطان المجلس استدعى المنشدين وأجلسهم أمامه، ويتناول مجموعا مزخرفا مشتملا على البردة والهمزية وغيرهما من الأمداح النبوية، فينشد المنشدون. البردة والهمزية وغيرهما من الأمداح النبوية بأطيب نغمة وأحسن تخليل.

فإذا حان وقوفه على قول البوصيري: الأمان الأمان، نهض السلطان وتوقف المنشدون عن الإنشاد، حتى إذا حان وقت الفجر من الليلة التالية عاد المنشدون وابتدأوا من حيث انتهوا إلى أن يختموا الهمزية والبردة. ثم يقرأون «بانت سعاد» ثم يسردون ما تيسر من مختار القصائد المولدية التي قدمت لجلالة السلطان من فحول شعرائه بمناسبة تلك الليلة».[3]

---

(1) إتحاف إعلام الناس. ابن زيدان. الجزء الثاني. ص: 517- 542- 2

(2) إتحاف أعلام الناس. ابن زيدان. الجزء الثاني. ص: 517- 519

(3) نفس المرجع. ص:521- 522

3- «في طريق السلطان إلى المصلى عندما يبلغ باب البلد الذي يخرج منه لبطحاء المصلى يجد الوزراء وأعيان الدولة، فيحييهم ويحيونه، ثم تصدح الموسيقى بألحانها المطربة ونغماتها المرقصة».[4]

4- «وعند استقبال السلطان للقبائل تختم المراسيم بضرب المدافع، ثم تصدح الموسيقى والطبول والمزامير والولاول، ثم ينقلب السلطان في موكبه إلى القصر».[5]

5- «عند ركوب السلطان للألعاب الرياضية، وبمجرد ما يبلغ باب القصر تصدح الموسيقى بألحانها العربية إلى أن يصل إلى أول الصفوف، وكان كلما سابق حيته المدافع من الأبراج بأربع طلقات والموسيقى.[6]

6- «عند دخول ممثلي الدول من السفر تخرج العسكر وتصطف على جانبي الطريق التي يكون مرور السفير بها، مع الموسيقى السلطانية».[7]

7- «عند نهوض السلطان من «المحلة» يقع الأعلام ليلا بالرحيل لولاة الأمر، وعند الفجر يسمع طبال (الكومي) الخاص بالسلطان الذي هو علامة الرحيل».[8]

8- «عند سير السلطان في السفر يتقدم أمامه بعض رجال القبيلة التي يسير بأرضها، وبعد ذلك يبدأ الموكب الرسمي، فيكون على رأسه فرقة من الطبجية، ثم يأتي دور الموسيقى. ومن العوائد المقررة في سائر أسفار السلطان إتيان الطبالين بطبولهم ومزاميرهم، والموسيقى، والمغنين أصحاب الملحون كل يوم بعد صلاة العشاء لباب الفسطاط السلطاني فيضرب كل من المذكورين برهة من الزمن، ثم يعقبه الآخر، ويدوم ذلك مدة من الزمان، ثم ينصرفون. وأما باقي أصحاب المحلة وفرقها فكل يعمل على شكلته: فمن تال، ومن ذاكر، ومن متبتل، ومن مغن، ومن، ومن، إلى انشقاق الفجر أو ما يقرب منه. كما أن العادة جارية بضرب الطبول والمزامير والموسيقى والدفوف خلف موكب السلطان كل صباح عندما يظعن. ويدوم ذلك نحو

---

(4) نفس المرجع. ص: 523

(5) نفس المرجع. ص: 524

(6) نفس المرجع. ص: 531

(7) نفس المرجع. ص: 533

(8) نفس المرجع. ص: 536

الساعة».[9]

9- «بمناسبة شعبانة تقام في العشر الأواخر من شهر شعبان حفلة كبرى لمدة سبعة أيام آخرها تمام شعبان بأحد أجنة المخزن. ويكون المطربون من بين المدعوين، فيطربون مناوبة من الصباح إلى العشي».[10]

(9) نفس المرجع. ص: 537- 538

(10) نفس المرجع. ص: 542

12 موقف فقهاء المغرب من السماع

اشتد جدل الفقهاء حول السماع[1] في المغرب منذ أن استتبت دعائم المذهب المالكي في ربوعه، وزاد هذا الجدل حدة منذ أواخر الدولة الموحدية عندما ارتفعت الدعوة إلى اعتناق المالكية من جديد، فقد نشطت حركة التأليف في هذا الموضوع، وانطلقت أصوات العلماء المعارضين تنادي بتحريم السماع وتندد بممارسيه سواء كانوا مغنين أو عازفين. ووسط زحام المعارضين كانت ترتفع بين الحين والآخر أصوات معتدلة تتفاوت درجات اعتدالها وتساهلها في الحكم على السماع.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن كثيرا من هؤلاء المتساهلين وأولئك المعارضين كانوا ينطلقون من واقع التأثر بنظريات فقهاء المالكية وحتى غير المالكية في الأندلس وتونس والمشرق الإسلامي، ومن هؤلاء أبو عبد الله محمد بن يوسف المواق إمام غرناطة في المالكية المتوفى عام 897، وأبو إسحاق الشاطبي إبراهيم بن موسى الغرناطي (ت 790) صاحب كتاب «إنكار السماع»، وعبد الغني النابلسي (1640م-1731م) مؤلف كتاب «إيضاح

الدلالات في جواز سماع الآلات»، وأبو بكر عبد الله بن أبي الدنيا (823م-894م) مؤلف رسالة «ذم الملاهي»، والإمام ابن تيمية صاحب الفتاوى، والإمام أبو حامد الغزالي صاحب «إحياء علوم الدين»، وأبو الفتوح الطوسي مؤلف كتاب «بوارق السماع» وعبد اللطيف البغدادي (1162م-1231م) مؤلف «كتاب السماع»، وتاج الدين السرخدي صاحب «تشنيف الأسماع»، وأبو بكر بن العربي المعافري (468-543)، ومعاصره أحمد بن محمد الإشبيلي مؤلف «كتاب السماع وأحكامه».

وقد وقف فقهاء المغرب-تحت تأثير هؤلاء وغيرهم-مواقف متباينة ما بين مدافع عنه لا يرى في ممارسته جنحة ولا نكوصا عن الدين ما لم يخرج عن الحد الشرعي المعقول، وآخر متردد لا يكاد مستفتيه ينتهي إلى رأي حاسم، وآخر معتدل يضع حدودا بينة بين ما هو حلال وما هو حرام، وآخر رافض متشدد مغال.

وقبل التعرف على آراء بعض فقهاء المغرب في الموضوع نعرض فيما يلي ملخص نظريات علماء الإسلام من خلال ما أورده أبو علي حسن ابن مسعود اليوسي (1040هـ-1102) في بعض رسائله[2]

يقول اليوسي عن الحضرة (أو الموسيقى الطرقية): «أكثر الفقهاء ينكره، وأكثر الصوفية يرخص فيه». ويقول أيضا: «وحاصل الأمر أن السماع منهل مورود قديما وحديثا، ولكنه قد يصفو-وذلك لأهله-فيستريحون به من الأثقال ويستفيدون به نفائس الأحوال».[3]

ويقول عن الغناء المجرد عن الآلات: «هو على الجواز في أصله لأنه يرجع إلى الإنشاد... وإنما التفصيل فيه حسب مورده: فما كان وعظيا... فجائز مطلقا،... وما كان رقيقا يذكر الفراق والمحبة والشوق... فهو يصلح لأهل الذوق من المريدين المتخلصين عن أسر أنفسهم والعازفين الكمل دون من سواهم، وما كان نسيبا صريحا يذكر القدود والخدود فلا ينبغي أن يتعاطى، وأن كان أهل الذوق الكاملون لا حرج عليهم فيه».[4]

ويقول عن الغناء المصحوب بالآلات الموسيقية: أما بالآلات كالدف والشبابة فقد حكى فيه عن بعض السلف التوسعة، والجمهور يكرهونه، وهو الحق. وذلك أن أكثر السماع ولا سيما في زماننا هذا لهو ولعب، ولذا قال بعض المشايخ: «إن السماع في زماننا لا يقول به المسلم، ولا يقتدي

بشيخ يقول به. فمتى كان أشبه بصورة سماع السلف المجرد كان أقرب إلى الجواز، ومتى أخرج إلى الآلات كان لهوا محضا وباطلا واضحا».[5]

ولعل من أبرز الأصوات المعتدلة وأسبقها إلى طرح مشكلة السماع على ميدان الفتوى بالمغرب صوت محمد بن الدراج السبتي المتوفى سنة 693 صاحب كتاب «الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع» الذي وضعه برسم الخليفة يوسف بن عبد الحق المريني.

فقد طرح هذا الفقيه موضوع إعطاء الأجرة على السماع، واستعرض وجوه الرأي لدى الفقهاء، فجعلهم ثلاث طبقات:

- طبقة أقرت بأن من السماع ما حكم فيه بالحل، وهى مع ذلك تصر على تحريم الأجرة على مثله بدعوى الإجماع.
- وطبقة ذهبت إلى القول بتحريم السماع مهما كان نوعه.
- وطبقة غالت في التشديد فأنكرت الشعر رأسا.

ولم يخف ابن الدراج عن القارئ أنه كان من وراء الطائفة الثالثة دوافع ذاتية مصلحية حملتها على التشدد في الرأي، ذلك أنها كانت تنفس على الموسيقيين ما نالوه من حظوة في المجالس. وهى في دعواها كانت تتستر في زي زائف من التنسك وتتعلق «بضروب من الحيل صادرة عن حسادة في سويداء قلوبهم مستكينة». وإذ ينكر ابن الدراج على هؤلاء موقفهم هذا، فإنه لا يتردد في وصم فرقتهم بأنها «غلب عليها جمود البلادة» وإنها «شر الثلاثة»، ثم هو لا يتردد في دحض مزاعمهم والكشف عن «عوراء سوء فهمهم... قصد إفادة القارئ السامع، وإظهارا للحق بحسام دليله القاطع»، وغيرة من إطلاق شرذمتهم ألسنتها بالضلال، وطمعا في كسب (ما وعد الله به من عظيم الأجر على الجهاد).

ثم عاد ابن الدراج ليدلي برأيه الخاص. وملخصه: الإجازة فيما أجيز من السماع، والمنع بما حكم فيه بالامتناع لقول الفقهاء: كل ما أبيح شرعا فالأجر عليه مباح. وبيان ذلك أن الأجرة تجوز شرعا في الغناء المباح، كإعلان النكاح بالدف، فإن كان ممنوعا كغناء المرأة التي لا يحل النظر إليها أو للتي تخشى الفتنة في سماعها فهو حرام بالإجماع.

ومن هنا يبدو ابن الدراج وقد اتخذ موقفا مرنا من السماع، متأثرا فيما يبدو بنظريات أبي بكر بن العربي المعافري ومعاصره أحمد بن محمد

الإشبيلي.

وفي مطلع القرن الرابع عشر للهجرة وقف بمدينة فاس فقيهها ومفتيها المهدي الوزاني صاحب المعيار الجديد، ليضع السماع «المحرم» في إطار محدود، وهو ما كان معه شراب مسكر أو أدى إلى محرم بوجه من الوجوه[6]، ولذلك فهو يرى أن «الآلات المطربة بجميع أنواعها ليست حرمتها من حيث ذاتها وصورها المخصوصة، ولا من حيث ما يصدر عنها من الأصوات المطربة... بل حرمتها لاقتران اللهو بها ولكونها ملاهي.[7] والوزاني هنا يتبنى رأي عبد الغني النابلسي الدمشقي في رسالته «إيضاح الدلالات في جواز سماع الآلات» حيث يقول: «لا معنى لحرمة صوتها (أي الآلات) الخارج عنها لذاته شرعا ولا عقلا ولا عادة، وإنما الحرمة... إذا كان لهوا عن ذكر الله وعن فروضه وواجباته إذ الشرع لا يحرم إلا ما أوجب ضررا».[8] وبناء على ذلك، فلا محل لتحريم الآلات المطربة تحريما عينيا، ما دامت الألحان المنبعثة منها لا تحرك في نفوس السامعين رغبة في ارتكاب المعصية.

وعلى النقيض من ابن الدراج والوزاني حمل فقهاء آخرون لواء المعارضة الشديدة بدافع من محاربة المنكر والنهي عنه. وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر محمد الفتحي المراكشي الموقت الذي ذهب في شرحه لقول ابن عاشر في منظومته: يكف سمعه عن المآثم، إلى إعلان أن «الملاهي الملهية كالعود وجميع ذوات الأوتار حرام في الأعراس وغيرها».[9] كما نذكر أحمد الونشريسي المتوفى سنة 914 هـ صاحب المعيار المعرب إذ يقول: «ومنها-أي المنكرات-متخذ الملاهي وأنواع الغناء المحرمات والآلات والمزامير صناعة وحرفة، ويتكسبون بها ويستأجرون عليها عند السرور والحزن، مثل الزفانين والمغنين وسائر ما لا يحل. فهم أعوان للشياطين في تحريك النفوس لكل شر»[10] كما نذكر أبا عبد الله محمد بن محمد العبدرى الفاسي المشهور بابن الحاج المتوفى بالقاهرة عام 937هـ. فقد ألف كتابا طار ذكره في الأمصار هو كتاب «المدخل» وعقد فيه فصلا خاصا بالسماع. وهو كما وصفه ابن فرحون «كتاب حفيل جمع فيه علما غزيرا، والاهتمام بالوقوف عليه متعين، ويجب على من ليس له في العلم قدم راسخ أن يهتم بالوقوف عليه». أما موضوع الفصل الخاص بالسماع فهو الإنكار على ما أحدثه الناس من الأهواء التي تميل إليها النفس من البدع والغناء بالآلات المحرمة

كالعود والطنبور عند عمل المولد الشريف».

وهناك كتب أخرى انحصر اهتمام مؤلفيها بمعارضة الغناء وآلات الطرب، وكرسوا صفحاتها للرد على من احترفوه واتخذوه صناعة وبابا من أبواب الكسب. ومن هذه الكتب «إنكار البدع وما عليه أصحابها من الاجتماع على الرقص والطبول والنفخ في المزامير»، لأبي العباس أحمد بن محمد المرنيسي المتوفى سنة 1277هـ/ 1860م. وهو يقع في عدة كراريس. ويوجد بالخزانة العامة.[11]

ومما يدخل في إطار المعارضة تحت شعار الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ما جاء في الرسالة الشهيرة التي وجهها السلطان المولى سليمان تحت عنوان «آلات الموسيقى»[12] إلى أرباب الطوائف. فقد وجه فيها الخطاب بلهجة لا تخلو من عبارات الزجر والتأنيب إلى «أولياء الشيطان» من أهل البدع والأهواء الذين تسموا بالفقراء وأحدثوا في الدين ما يستوجب نار جهنم. وفيها يقول: (طهروا من دنس البدع إيمانكم،... . واعلموا أن الله... صرح بذم اللهو... كل ذلك بدعة شنيعة، وفعله فظيعة، ووصمة وضيعة، وسنة مخالفة لأحكام الشريعة... زينه الشيطان لأوليائه فوقتوا له أوقاتا،... وتصدى له أهل البدع من عيساوة وجيلالة، وغيرهم من ذوي البدع والضلالة... ، فلا تميلوا بالناس يمينا وشمالا، فليس في دين الله ولا فيما شرع نبي الله أن يتقرب إلى الله بغناء ولا شطح« .[13]

وقد ختم ا المولى سليمان رسالته بتوصية العلماء أن يتجنبوا حضور مجالس الغناء ولو في مناسبات الأفراح وأن يمنعوا عامة الناس منها كذلك.

وقد حذا حذو هؤلاء الفقهاء المتشددين عالم جليل من خيرة علماء العصر العلوي هو أبو عبد الله محمد بن محمد بن المدني بن علي بن عبد الله كنون. ويهمنا أن نتعرف على رأي هذا العالم في الموسيقى والغناء من خلال كتابه المحفوظ بخزانة الجامع الكبير بمدينة مكناس تحت رقم 774 والمعنون كما يلي: (كتاب الزجر والأقماع بزواجر الشرع المطاع، لمن كان يؤمن بالله ورسوله ويوم الاجتماع، عن آلات اللهو والسماع».

شخصية المؤلف[14] هو محمد بن المدني كنون. ولد بفاس، ونشأ بها، وتلقى تعليمه على يد جلة من علمائها حتى أصبح مرجعا يشار إليه بالبنان، ويستشار في تحقيق مقاصد العلوم الشرعية. وكان فقيها محدثا نحويا

لغويا معقوليا مشاركا محققا، له مواقف صارمة في مواجهة المنكر والأمر بالمعروف، غير هياب ولا وجل، لا يخشى في الله لومة لائم، سجن مرة لتمسكه بقول فسق، فاعتصب الطلبة حتى أطلق سراحه. وكان لحديثه سحر على النفوس، ولا هابه جلال ووقار لا ينقص منه نحول جسمه. وقد عرف بشدته على أصحاب الطرق الصوفية، فأنكر عليهم ما ابتدعوه من عوائد، واقترفوه من دعاوى، واتسمت مواقفه معهم بالغلظة والشدة، غير أنه كان يجنح إلى التطرف في بعض المسائل.

ولم تكن صرامته في أهله وذويه أقل منها في غيرهم، فلقد كان مهيبا في بيته، يقاطع حفلات أسرته إن هو رأى فيها ما يتنافى وطباعه. وكان أعظم ما ينضبه أن يحضرها منشد أو مطرب. وتوفي رحمه الله عام 1302هـ.

تبويب الكتاب-يتضمن الكتاب 37 ملزمة، وبهامشه كتاب له هو«الدرر المستنيرة بشرح حديث لا عدوى ولا طيرة». ومجموع صفحاته 294.

وقد رتب المؤلف الكتاب على مقدمة وثلاثة فصول:

المقدمة: ذكر فيها سبب إقدامه على وضع الكتاب فقال: «لما رأيت كثيرا ممن يحتسب للعلم والفضل يحضر آلات اللهو التي هي من شأن ذوي الفسق والجهل، أما جهلا وهمعا، وأما لبسا للحق بالباطل خفة وسفها، أردت أن أجمع من ذلك ما وقفت عليه من الأحاديث وكلام الأئمة».

الفصل الأول: في بيان حقيقة السماع وحكمه.

الفصل الثاني: في ذكر الآيات والأحاديث والآثار.

الفصل الثالث: في ذكر كلام الأئمة من الصوفية والمحدثين.

أهم أفكار الكتاب: بعد أن عرف المؤلف حقيقة السماع-أو نكتته كما سماها-مستمدا تعريفه من أقوال بعض الأئمة بما يتلاءم ورأيه المعارض، بين أنواعه ودرجاته، ثم خلص إلى حكمة معتمدا قول صاحب الفتوحات المكية «الذي عليه الإجماع ما كان على الإيقاع الإلهي فلا تنحصر في النغمات المعهودة في العرف، فإن ذلك الجهل الصرف» وبعد استعراض آراء العلماء التي تترنح بين إباحة وتحريم أورد حكم الشيخ فضل الدين، وفحواه أن السماع ثلاثة أقسام:

قسم محرم، وهو الاستماع من أرباب الاهوية المحرمة من عشاق النسوان

والقيان واستماعهم بالآلات المحرمات، ويستوي في ذلك السامع والمستمع. وقسم ثان واجب، وهو استماع من إذا سمعوا ذكر الله أو شيئا من جماله طارت قلوبهم إليه. وقسم ثالث مباح، وهو ما لم ترد فيه آية تحرمه ولا حديث صحيح. وعلى كل فالسماع الحق عند المؤلف حقيقة ربانية ولطيفة روحانية تسري عن السميع المستمع إلى الأسرار، وهو خطاب روحاني يجده المستمع في النغمة الطيبة والقول الحسن وصوت الطير وصرير الباب وصفيق الريح.[15]

ويبدو أن موقف العلامة كنون من الموسيقى بوجه عام نابع من تصرف بعض الطوائف المتصوفة الذين اتخذوا الغناء والرقص ذريعة لحصول الوجد والتجرد. ومن ثم فهو حين يتعرض لهما بالنهي فإنما من حيث كونهما اتخذا أداة للعبادة في غير المحل المناسب، معتمدا قول السهر وردي «التصوف كله جد، فلا تخلطوه بشيء من الهزل»، ومقارنا بين موقف الذكر والتخشع لدى الرسل والأنبياء والفضلاء والأولياء وبين شطحات المتصوفين ورقصاتهم إذ يعيد كلام القرطبي في تفسيره: «أين هذا من ضرب الأرض بالإقدام والرقص بالأكمام وخاصة في هذه الأزمان عند سماع الأصوات الحسان من المرد والنسوان. هيهات، بينهما والله ما بين السماء والأرض».[16]

أما الغناء كظاهرة موسيقية مجردة عن المصاحبة الآلية، فيبدو الفقيه كنون إزاءه متحفظا لا يذهب إلى تحريمه والنهي عنه، ولكنه في ذات الوقت لا يشجع عليه، شريطة أن ينبني على «الأشعار ذوات المعاني الشرعية من غير آلة مطربة لا كف ولا غيره ولا تأنق نغمات كالأناشيد والخبب والحداء ونحو ذلك مما تقرب نغماته وتسهل ألحانه من غير أن يكون عادة وديدنا».[17]

وأما العزف على الآلات فموقفه منه بالتحريم. فإن قيل له في الدف الذي ورد في الحديث، اعترض بكلام ابن أبي حمزة، وهو «إن ذلك (التحليل) كان أول الإسلام، وشأنه كشأن الخمر والربا والفخار التي لم تحرم إلا فيما بعد». ويقول مالك في المدونة «أكره الدفاف والمعازف في العرس» ويقول صاحب روح البيان»وأما الدف والشبابة-وإن كان في مذهب الشافعي فيهما فسحة-فالأولى تركهما والأخذ بالحوط والخروج من الخلاف»، وأخيرا بقول صاحب عوارف المعارف «لا خلاف في حرمة سماع الأوتار والمزامير وسائر الآلات». ويفهم من كلام المؤلف أنه يسوي هنا بين العزف المجرد

والعزف المصحوب بالغناء.[18]

ونتتقل من هنا إلى رأيه في الأمداح النبوية وحلقات المنشدين-وهي ظاهرة كانت واسعة الانتشار على عهده-فنجده في هذا الصدد يورد نصين نلمس من مضمونهما أنه لا يعارض هذا النوع من الموسيقى المغربية:

أولهما-مضمنه أن الشيخ أبا المحاسن الفاسي كان يحيي في بيته ليلة المولد النبوي، فيحضر عنده المنشدون ينشدون أشعار الشيخ الششتري ويحكمون صنعة تلحينها دون آلة، ويحكمون طرق تلحين الميلاديات المعربة الموزونة والملحونة على عادة أهل فاس.

وثانيهما-إن أبا المحاسن هذا كان يرى أن المولد أعظم أفراح المسلمين وأعيادهم التي للسماع فيها أصل من الشرع اصيل.[19]

على أن السماع إذا لم يكن حراما لذاته، فكثيرا ما يعرض ما يقتضي تحريمه.[20] من ذلك ما أنكره ابن الحاج في «المدخل» مما أحدثه بعض الناس من الغناء بالآلات كالعود والطنبور عند عمل المولد الشريف[21]، ومنه أيضا ما يفعله أصحاب الملاهي في العود ونحوه من ابتدائهم في الموازين بثناء على الله تعالى وأمداح نبوية وختمهم بأدعية وصلاة على المصطفى صلى الله عليه وسلم.[22] وقد تحدث المؤلف في الفصل الثالث عن تأجير المطربين والمغنين فأورد حكم القاضي أحمد الونشريسي صاحب المعيار الذي أفتى بوجوب البحث والكشف عمن يشهد ذلك ويرتسم به والقبض على من وجد منهم.

كما لفت النظر إلى ظاهرة تأثر الناس في زمانه بالموسيقى الأجنبية، نتيجة مخالطة النصارى، وهو تأثر زاد في حدته-حسب رأي المؤلف-ما كان عليه العامة آنذاك من قلة العلم والتعليم ومن ثم تسرب التغني بالألحان «مع أن السماع المعروف عند العرب هو رفع الصوت بالشعر ليس إلا».[23]

هذه أهم الآراء التي أمكننا استخلاصها من كتاب «الزجر والأقماع عن آلات اللهو والسماع» للعلامة محمد كنون، وهي آراء كانت لها في الأوساط العلمية انعكاسات إيجابية وأخرى سلبية، لا مراء في أنها حركت الأقلام ألهبت جذوة البحث، فانطلقت أصوات تعارض وأخرى تؤيد. ولعل من أشد الكتب المعارضة الكتاب المرسوم بـ«الدر المكنون في الرد على العلامة كنون» الذي ألفه أبو حامد العربي بن عبد القادر المشرفي الحسني المتوفى سنة

1313هـ/1895م، وفيه انتصر لأصحاب الطرق ورد على المخالف ردا لا يخلو من الشدة التي تخرج بالكتاب أحيانا عن الحد الشرعي.[24]

وقد كان ممن عارض العلامة كنون أيضا جعفر بن إدريس الكتاني المتوفى سنة 1324هـ/1905م في كتابه «مواهب الإرب المبرئة من الجرب في السماع وآلات الطرب»[25] الذي تناوله بالتلخيص معاصره أحمد بن محمد بن الخياط المتوفى سنة 1343هـ/ 1924م. وهو كتاب سلك فيه مؤلفه مسلك الإقناع العلمي بعيدا عن منهج التجريح الذي ركبه من قبله أبو حامد المشرفي الذي كان ينطلق-فيما يبدو-من نزوعه إلى معارضة علماء فاس والتنقيص منهم.

بقي أن نشير إلى أن هذه الآراء وغيرها مما يتضمنه كتاب «الزجر والأقماع» ليست في الأصل لصاحب الكتاب، بل هي لغيره من أعلام فقهاء الإسلام وأئمته، كاد ينقلها بنصوصها الكاملة عن كتاب «المدخل» للعلامة ابن الحاج المتوفى بالقاهرة عام 1336م، باستثناء عبارات قصيرة النفس كان يضيفها للإيضاح أحيانا. ولقد غالى في النقل غلوا كثيرا حف انطبع كتابه بسمات شرقية تعكسها بجلاء أسماء المراجع والإعلام، وتوارد أسماء آلات موسيقية كالطقطقة والشقشقة والطنجهارات، ومصطلحات موسيقية شرقية كالخبب والحداء والنشيد، وهي أسماء ومصطلحات نقلها عن «المدخل» الذي نعلم أن صاحبه ألفه بالقاهرة في القرن السابع للهجرة.[26]

ومع ذلك فإن هذه الآراء بلا شك تعكس، بجلاء أكثر، موقف كنون من أرباب السماع والطرب وهو موقف فقيه، وقف من ممارسي السماع موقف ابن الحاج المعارض المتشدد، في حين وقف غيره من هؤلاء موقف المتساهلين أمثال المواق[27] والمهدي الوزاني.[28]

الهوامش

(1) كانت كلمة السماع تطلق على سائر وجوه النشاط الموسيقي، بما فيه العزف والغناء والتأليف.
(2) رسائل أبي علي الحسن بن مسعود اليوسي. جمع وتحقيق فاطمة خليل القبلي.
(3) الجزء الثاني ص: 430
(4) الجزء الثاني ص: 434- 435
(5) الجزء الثاني ص:435
(6) الرسالة المسماة بالنصيحة الكلامية لأولي الألباب بإباحة السماع الخالي عن الارتياب، من حاشيته على شرح عبارة للمرشد المعين. ص: 351- 352 ط. حجرية
(7) نفس المرجع
(8) نقلا عن نفس المرجع
(9) شرح الحبل المتين. ص: 70 ط 1958.
(10) المعيار المعرب. ج: 2- ص: 498. نشر وزارة الأوقاف. المغرب 1401- 1981
(11) مجموع مخطوط رقم 963 في 32 ص
(12) الإتحاف لابن زيدان ج:5 ص:465- 470
(13) دليل مؤرخ المغرب الأقصى-ابن سودة. رقم 2066
(14) ملخصة عن كتاب النبوغ المغربي للأستاذ عبد الله كنون. الجزء الأول ص: 297- 299
(15) الملزمة الأولى
(16) الملزمة الثالثة
(17) الملزمة السادسة
(18) الملزمة الثامنة
(19) الملزمة الثانية عشرة
(20) الملزمة الخامسة عشرة
(21) نهاية الفصل الثاني
(22) الفصل الثالث الملزمة السادسة
(23) الملزمة الرابعة من الفصل الأول
(24) دليل مؤرخي المغرب الأقصى رقم 2111
(25) معجم سركيس ص: 40
(26)أنظر الفصول: في السماع وكيفيته. ص:95- الكلام على الدف والرقص. ص 121 الكلام على الغناء. ص: 123. الجزء الثالث. الطبعة الأولى 1960.
(27) محمد بن يوسف أبو عبد الله المواق توفي عام 897. فقيه مالكي. عالم غرناطة وأمامها. عرف بتساهله في أمر السماع.
(28) أنظر رسالته الثانية على هامش حاشيته على شرح عبارة للمرشد المعين ص: هـ 35.

مصادر الكتاب

الكتب العربية:

- ابن الحاج (إبراهيم بن عبد الله النميري): فيض العباب وإفاضة مداح الآداب من الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب. مخ الخزانة الملكية رقم 3267.
- ابن إبراهيم، العباس السملالي المراكشي: الأعلام بمن حل بمراكش واغمات من الأعلام
- المطبعة الملكية. الرباط 1974. ج 2، 3، 4، 5، 7.
- ابن أبي زرع: الذخيرة السنية.
- د. أبو الوفا الغنيمي التفتزني: ابن سبعين وفلسفته الصوفية.
- أحمد تيمور بك: الموسيقى والغناء عند العرب. دار الاتحاد للطباعة والنشر. القاهرة. الطبعة الأولى 1963.
- إدريس الإدريسي: المنتخبات الموسيقية طبعة 1353/ 1935.
- الأرموي صفي الدين بن عبد المومن: كتاب الأدوار. شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب. العراق 1980.
- شكيب (أرسلان): حاضر العالم الإسلامي. الجزء الأول.
- أنور الرفاعي: الإنسان العربي والحضارة. دار الفكر.
- ابن بطوطة محمد: الرحلة
- طبعة باريز. الجزء الثاني والرابع.
- بوجندار محمد: الاغتباط بتراجم أعلام الرباط. الجزء الأول. مخطوط المكتبة العامة رقم 1287.
- التادلي إبراهيم: التذكار لما في التذكرة من الطب مع الاختصار.، ، ، أغاني السقا ومغاني الموسيقى أو الإرتقا إلى علم الموسيقى الخزانة العامة رقم 109 د.
- التجيبي أبو القاسم: البرنامج. مخ الأسكوريال رقم 142.
- الجراري عباس: الزجل في المغرب. القصيدة
- مطبعة الأمنية. الرباط مارس 1970.
،،-موشحات مغربية مطبعة دار النشر المغربية. أبريل 1973.
- ابن جلون. الحاج إدريس: كتاب الدروس الأولية في فن الموسيقى الأندلسية. طبعة 1960.
- ابن الحاج: المدخل. الجزء الثالث. الطبعة الأولى مصر1960.
- الحايك. محمد بن الحسين: طبعة مصورة. سنة 1972 عن نسخة بخط الفنان المرحوم أحمد زويتن. مكتبة الرشاد.
- الحجري. محمد المهدي: حياة الوزان الفاسي وآثاره. المطبعة الاقتصادية بالرباط 1354/ 1935.
- حجي محمد: الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين ج الأول.
- ابن الحاج حمدون: الديوان.

- حسن حسني عبد الوهاب: ورقات الحضارة العربية بأفريقيا التونسية ج الثاني.
- ابن الخطيب لسان الدين: روضة الشريف بالحب الشريف. تحقيق د. محمد الكتاني دار الثقافة. البيضاء الجزء الأول.
- ابن خلدون. عبد الرحمن: المقدمة-مطبعة المكتبة التجارية-مصر.
- ،، ، ،: التعريف بابن خلدون. تصحيح محمد بن تاويت الطنجي.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان-مطبعة بولاق. الجزء الثاني.
- داود. محمد: تاريخ تطوان. ج1, 3, 4- 1379/ 1959. معهد مولاي الحسن.
- الدلائي الحاج محمد بن العربي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار مخطوط الخزانة العامة 3285د.
- ابن زاكور. محمد بن قاسم: الروض الأريض في بديع التوشيح ومنتقى القريض-ديوان.
- ابن زيدان. عبد الرحمن: إتحاف أعلام الناس بأخبار حاضرة مكناس. ج1, 2, 3, 4, 5.
- ،، ،،: الدرر الفاخرة.
- عبد الحي الكتاني: السلوة ج 3.
- الكتبي ابن شكر: فوات الوفيات ج1.
- كنون. محمد بن المدني: كتاب الزجر والأقماع بزواجر الشرع المطاع... عن آلات اللهو والسماع. مخطوط بمكتبة الجامع الكبير بمكناس. رقم 774.
- كنون. عبد الله: النبوغ المغربي. الطبعة الثانية.
- ،، ،،: مشاهير رجال المغرب.
- مجهول: رسالة في الطباخ والطبوع والأصول. قاموس الموسيقى العربية د. حسين علي محفوظ ط. 1975. المكتبة الوطنية بمدريد. رقم 5307.
- مجهول: الروضة الغناء في أصول الغناء. الخزانة العامة بالرباط عدد 192.
- مجهول: مجموعة أشعار موسيقية أندلسية في المديح النبوي الخزانة العامة 1031 د.
- محمد الفتحي المراكشي الموقت: شرح الحبل المتين.
- ابن منصور. عبد الوهاب: قبائل المغرب-المطبعة الملكية 1388/ 1968.
- المنوني. محمد: الآداب والعلوم والفنون على عهد الموحدين. معهد مولاي الحسن. تطوان 1950.
- ،، ،،: مظاهر يقظة المغرب الحديث. الجزء الأول. مطبعة الأمنية الرباط. الطبعة الأولى 1973.
- مصطفى محمود: مغامرات في الصحراء. دار العودة بيروت.
- المقري: نفح الطيب. طبعة مصر 1949ج1, 2, 4 المطبعة الأزهرية بمصر 1302.
- الناصري. أحمد: كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى. طبعة مصر. طبعة دار الكتاب 1956.. ج1, 2, 5.
- الصادق الزرقي: الأغاني التونسية. الدار التونسية للنشر. 1967.
- ابن الصباغ الجدامي: ديوان. مخطوط الخزانة الملكية. رقم 109.
- ابن عبد ربه. أحمد: العقد الفريد. الجزء الخامس طبعة القاهرة 1368/ 1949
- ابن عبد الله عبد العزيز: الموسوعة المغربية. ج1.
- ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب-طبعة تطوان. الجزء الثالث.
- العزفي أبو العباس أحمد: كتاب الدر المنظم في مولد النبي المعظم. ج1, 3 ط معهد مولاي الحسن.

- العلمي. محمد بن الطيب: الأنيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب طبعة حجرية.
- عياض القاضي: بغية الرائد.
- ،، ، ،: ترتيب المدارك. ج 4.
- ابن غازي المكناسي. محمد: الروض الهتون في أخبار مكناسة الزيتون. مطبعة الأمنية 1952.
- غريط. محمد: فواصل الجمان في أنباء وزراء وكتاب الزمان. المطبعة الجديدة بفاس الطبعة الأولى 1346.
- الفشتالي. عبد العزيز: مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفا. النص المختصر حققه الأستاذ عبد الله كنون. وأيضا من تحقيق الدكتور كريم.
- الفيرو زابادي: القاموس المحيط ج1 -القلقشندي. أبو العباس: صبح الأعشى. المؤسسة المصرية العامة. الجزء الخامس.
- سركيس: معجم سركيس. ج3.
- سكيرج. أحمد: كشف الحجاب. طبعة مصر.
- سميح الزين: ابن رشد.
- ابن سهيل: المغرب في حلي المغرب
- تحقيق د. شوقي ضيف طبعة دار المعارف مصر 1953.
- ابن سودة. عبد السلام: دليل مؤرخ المغرب الأقصى
- دار الكتاب. جزآن 1965.
- الششتري أبو الحسن علي: ديوان الششتري. تحقيق د. علي سامي النشار.
- الهبطي محمد بن عبد الله: منظومة «الألفية السنية في تنبيه العامة والخاصة...»مخ في ملك الأستاذ محمد المنوني.
- المهدي الوزاني: حاشية على عبارة للمرشد المعين. ط حجرية.
- اليفرني. محمد الصغير: نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي.
،، ،،: المسك السهل في شرح توشيح ابن سهل. طبعة 1324.
اليفرني. محمد الصغير: مختصر الإحاطة في أخبار غرناطة.
- اليوسي أبو علي الحسن بن مسعود: رسائل اليوسي. جمع وتحقيق فاطمة خليل القبلي. ج 2

المصادر الأجنبية:

1- المعربة
- هانز. هولفريتز: اليمن من الباب الخلفي. تعريب خيري حماد.
- ر.ج. ولز: معالم تاريخ الإنسانية تعريب عبد العزيز جاويد. القاهرة المجلد الثالث الطبعة الأولى 1950.
- هـ. ج. فارمر: تاريخ الموسيقى العربية تعريب حسين نصار مكتب مصر.
المجلات:
- البحث العلمي: العدد 14 و15 السنة 1969.
- تطوان: العدد 3 و4. السنة 1958/ 1959.
- ،،: العدد 7 السنة 1962.

،،: العدد 9 السنة 1964.
،،: العدد 5- و6 السنة 1975.
- الثقافة المغربية: العدد 4 السنة 1971.
دعوة الحق: العدد 7. السنة 12. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب.
- المجال: الصحافة والنشر بوكالة الإعلام الأمريكية. العدد 61 السنة1975
- مجلة الأعلام: العراق. العدد 2. ربيع الثاني 1384هـ
- المجلة الآسيوية: المجلد العاشر
- مجلة الكتاب المصرية: أكتوبر 1949.
- مجلة المغرب: عدد جماد الأولى 1351هـ سبتمبر 1932.
- مجلة المستمع العربي: عدد نوفمبر 1966. الإذاعة العربية بلندن
- مجلة الهلال:العدد 28. السنة 1919.
- المناهل: وزارة الشؤون الثقافية بالمغرب.العدد 5 السنة3, 1960/ 1976.
المعرفة وزارة الثقافة والإرشاد القومي. سوريا العدد 12 شباط 1963
- المستمع العربي: الإذاعة البريطانية. العدد 17. السنة 10, 1950.
- عالم الفكر: الكويت المجلد 6. العدد 1. السنة 1975.
- الفنون: وزارة الشؤون الثقافية بالمغرب. العدد 7 و8 السنة الأولى 1974.
،،: وزارة الشؤون الثقافية العدد 5- و6 السنة الثانية 1975.

ب-المصادر غير العربية:

M: B. A. Benchekroun: La Vie intellectuelle Marocaine Sous Les Merinides et les Watasides RABAT 1974.

- M Casiri Biblioteca Arabie Bispania Eseucalensis Madrid 1760.
- A. Chottin: Corpus de la Musique Marocaine FASC. I
- A. Delarrea Palacine Naouba Isbahan. Tetouan 1956
- V. d'Indy: Cours de compositions musicales. 1er liver 1912
- E.F Gautier Les Siecles obscurs de l' Islam Paris payot 1927
- C.A. Julien: Histoire de l' afrique du Nord. T. II
- Platon: la republique. 1ere uraduction E. Chambry
- F. G Robles: Catalogo de los Manescritos Arabes existentes en la bibilioteca National de Madrid
- J. Rouanet: Encyclopedie de la musique-histoire de la musique arabe. traduction de Alexnadre chalfoun 1ere partie 1927
- H. Teriasse: Histoire de Maroc F. I 1947s

آلات موسيقية مغربية



طبل



قراقب



سويسني



طبيلات



أجوال



تار يجاس



حرّازي

المؤلف في سطور:

عبد العزيز العربي بن عبد الجليل

من أهل فاس, من أعماله:

عمل أستاذ اللغة العربية بالتعليم الثانوي ومندوب وزارة الشؤون الثقافية بمكناس ومدير المعهد الموسيقي بمكناس.

ومن مؤلفاته:

كتاب التربية الموسيقية لمعلمي المدارس الابتدائية، كما نشر عددا من المقالات في عدد من المجلات العربية. وشارك في المؤتمر العربي الخامس للموسيقى العربية الذي انعقد في المغرب 1977



الاسلام والشعر

تأليف:

د. سامي مكي العاني